

La semiosfera

Iuri M. Lotman

Traducción: Desiderio Blanco ●

UNIVERSIDAD DE LIMA • FONDO EDITORIAL

La semiosfera

Iuri M. Lotman

La semiosfera

Iuri M. Lotman

Traducción: Desiderio Blanco



FONDO EDITORIAL



Colección Biblioteca Universidad de Lima

La semiosfera

Primera edición digital: marzo, 2019

© Iuri M. Lotman
© De la edición francesa: Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 1999
© De la traducción al francés: Anka Ledenko
© De la traducción al español: Desiderio Blanco
© De la presente edición:
Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600
Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33
Apartado postal 852, Lima 100, Perú
Teléfono: 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe
www.ulima.edu.pe

Diseño y edición: Fondo Editorial de la Universidad de Lima

Imagen de portada: Fotografía de Annie Spratt

Versión *e-book* 2019

Digitalizado y distribuido por Saxo.com Perú S. A. C.

<https://yopublico.saxo.com/>

Teléfono: 51-1-221-9998

Avenida Dos de Mayo 534, Of. 404, Miraflores

Lima - Perú

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial.

ISBN 978-9972-45-484-4

Índice

I.	El espacio semiótico	9
II.	La noción de frontera	19
III.	Los mecanismos del diálogo	35
IV.	La semiosfera y el problema de la intriga	47
V.	Los espacios simbólicos	75
1.	El espacio geográfico en los textos rusos medievales	75
2.	El viaje de Ulises en <i>La divina comedia</i> de Dante	83
3.	La casa en <i>El maestro y Margarita</i> de Bulgákov	94
4.	El simbolismo de San Petersburgo	103
VI.	Algunas conclusiones	121
	Referencias	123
	Índice de nociones y temas	129

El espacio semiótico

Nuestra argumentación ha seguido hasta aquí un esquema generalmente aceptado: hemos comenzado por tomar en consideración el acto de comunicación en sí mismo, y hemos examinado las relaciones que se establecen entre el destinador [el enunciador] y el destinatario [el enunciatario]*. Esta aproximación presupone que el estudio de ese hecho único sea susceptible de esclarecer las características principales de la semiosis, y que tales características puedan ser extrapoladas a más vastos procesos semióticos. Ese acercamiento está en concordancia con la tercera regla enunciada por Descartes en su *Discurso del método* (1973): «El tercer (precepto) consiste en considerar por orden mis pensamientos, comenzando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, como por grados hasta el conocimiento de los más complejos» (p. 111). Esta aproximación está también de acuerdo con la práctica científica iniciada en el período de las Luces, que consiste en trabajar sobre el principio de Robinson Crusoe: aislar un objeto para hacer luego, a partir de él, un modelo general.

Sin embargo, para que este procedimiento se revele como correcto, el hecho aislado debe reunir las cualidades que permitan desembocar por extrapolación en un modelo pertinente. Eso no sucede en el caso que nos ocupa. Un esquema que se componga de un enunciador, un

* Como en los años sesenta no se hablaba todavía de la enunciación, o muy poco, me permito sustituir los términos *destinador* y *destinatario* cuando en el texto original francés cumplan la función de *enunciador* y de *enunciatario*, respectivamente, para no confundir a mis lectores actuales con lo que se les dice en clase y con lo que leen en los nuevos manuales de semiótica, y porque en realidad cumplen «actancias» diferentes en el texto [NdT].

enunciatorio y un canal que los enlaza no constituye aún un sistema operatorio. Para funcionar, tiene que estar sumergido en un «espacio semiótico». Todos los participantes en el acto de comunicación deben tener alguna experiencia, estar familiarizados con la semiosis. Así, paradójicamente, la experiencia semiótica precede al acto semiótico. Por analogía con la noción de biosfera (Vernadsky), podemos hablar de semiosfera, término que definimos como espacio semiótico necesario para la existencia y funcionamiento de los diferentes lenguajes, y no en cuanto suma de los lenguajes existentes. En un sentido, la semiosfera tiene una existencia anterior a esos lenguajes y se encuentra en constante interacción con ellos. Desde ese punto de vista, una lengua es una función, un conjunto de espacios semióticos dotados de sus fronteras respectivas, las cuales, por claramente definidas que sean a través de la autodescripción gramatical de la lengua concernida, están, en la realidad de la semiosis, corroídas e invadidas por formas transicionales. En el exterior de la semiosfera, no puede haber ni comunicación, ni lenguaje. Bien entendido, la estructura con canal único es también una realidad. Un sistema que se contiene a sí mismo, con canal único, es un mecanismo destinado a transmitir señales extremadamente simples, así como a la realización de una función única, pero que no está adaptado ciertamente a la tarea que consiste en generar información. Podemos, pues, imaginar que un sistema de este tipo es una construcción artificial. En circunstancias naturales, actúan, en cambio, sistemas muy diferentes. El simple hecho de que existen en la cultura humana universal signos convencionales y figurativos (o más bien que todos los signos existentes son, en grados diversos, a la vez convencionales y figurativos) bastaría para mostrar que el dualismo semiótico es la forma mínima de organización de un sistema semiótico activo.

La *binaridad* y la *asimetría* son las leyes que aseguran la cohesión de un sistema semiótico. La binaridad, sin embargo, debe ser comprendida como un principio que se realiza a través de la pluralidad, puesto que cada lenguaje nuevamente constituido es, a su vez, subdividido siguiendo un principio binario. Toda cultura viviente posee un mecanismo «integrado» que le permite disminuir los lenguajes que la componen (así como lo veremos más adelante, un mecanismo paralelo y contrario, que unifica esos lenguajes, está igualmente operando). Por ejemplo, de manera permanente somos testigos de la multiplicación de lenguajes en el dominio del arte. Eso ha sido así particularmente en la cultura del siglo xx, lo mismo que en las culturas del pasado que le correspondían tipológicamente. A lo largo de períodos en los que

ha prevalecido la actividad creadora del público, el eslogan según el cual «todo lo que nosotros percibimos como arte es arte» suena verdadero. En los primeros años del siglo xx, el cine dejó de ser una mera diversión de feria para convertirse en arte mayor. No apareció solo, sino en medio de un cortejo de espectáculos tanto tradicionales como nuevos. En el siglo xix, nadie hubiera considerado seriamente el circo, los espectáculos de feria, los juguetes tradicionales, la publicidad y los anuncios callejeros como otras tantas formas artísticas. Una vez que se convirtió en arte, el cinematógrafo se dividió de golpe en cine documental y en cine de diversión, en cine de autor y cine comercial, cada categoría con su propia poética. Y, en nuestros días, otra división ha tenido lugar: cine «para sala» versus cine «para televisión». Es cierto que la noción misma de arte se hace más estrecha a medida que la extensión de lenguajes artísticos se agranda: algunas formas de arte salen prácticamente del marco. Por eso, no debería sorprendernos que, si miramos con más atención y más de cerca, el grado de diversidad de sistemas semióticos en el interior de una cultura dada sea relativamente constante. Pero otro punto es también esencial: la paleta de lenguajes dentro de un campo cultural activo está en evolución continua, y el valor axiológico, así como la posición jerárquica de sus elementos, están sujetos a cambios más importantes aún.

Al mismo tiempo, a través de todo el espacio de la semiosis, desde las jergas de los diferentes grupos sociales y el argot de los adolescentes hasta el lenguaje de la moda, se asiste por igual a una constante renovación de códigos. Así, cada lenguaje se encuentra inmerso en un espacio semiótico específico, y no puede funcionar sino es por interacción con ese espacio. La unidad de base de la semiosis, el mecanismo activo más pequeño, no constituye un lenguaje separado, sino la totalidad del espacio semiótico de una cultura dada. A ese espacio nosotros lo llamamos *semiosfera*. La semiosfera es el resultado y, al mismo tiempo, la condición del desarrollo de la cultura. Justificamos la elección de ese término por una analogía con la noción de biosfera, tal como Vernadsky la ha definido, a saber, el conjunto y la totalidad orgánica de la materia viviente, y a la vez la condición necesaria para la perpetuación de la vida.

Vernadsky (1960) ha escrito:

Todos los grupos vivientes están íntimamente enlazados los unos con los otros. Uno no puede existir sin los otros. Esa relación invariable entre diferentes grupos y estratos de vida es uno de los aspectos inmemoriales del mecanismo que opera en la corteza terrestre, y que se manifiesta a lo largo de la era geológica. (p. 102)

Esa misma idea está expresada más claramente aún:

La biosfera tiene una estructura muy bien definida, que determina sin excepción todo lo que se produce en su seno... Un ser humano que se observa en la naturaleza, como todo organismo viviente, como cada ser viviente, cumple una función definida de la biosfera, en el marco del espacio-tiempo específico de esta última. (Vernadsky, 1977, p. 32)

En sus notas de 1892, Vernadsky (1988) pone de relieve la actividad intelectual humana, en cuanto continuación del conflicto cósmico entre la vida y la materia inerte:

Las leyes que rigen aparentemente la actividad consciente de la vida de los pueblos han conducido a más de uno a negar la influencia de la personalidad sobre la historia, a pesar de que en el fondo, a través de toda la historia, asistimos a un combate permanente de los modos de existencia consciente (es decir, «no natural») con el orden inconsciente de las leyes inertes de la naturaleza, y en ese esfuerzo de la conciencia reside toda la belleza de los fenómenos históricos, la originalidad de su posición entre los otros procesos naturales. Con la medida de ese esfuerzo de conciencia puede ser juzgada una época histórica. (p. 292)

La semiosfera está marcada por la *heterogeneidad*. Los lenguajes que llenan el espacio semiótico son muy variados y se hallan enlazados unos con otros a lo largo de un espectro que va de una posibilidad completa y mutua de traducción hasta una imposibilidad también completa y mutua de traducción. La heterogeneidad está definida, a la vez, por la diversidad de los elementos que conforman la semiosfera y por las diferentes funciones de estos últimos. Si hiciéramos la experiencia mental de imaginar un modelo de espacio semiótico en el que todos los lenguajes hubiesen aparecido en un solo y mismo instante y bajo la influencia de los mismos impulsos, no obtendríamos nunca una estructura de código única, sino un conjunto de sistemas enlazados y diferentes. Podríamos, por ejemplo, construir un modelo estructural semiótico del romanticismo europeo y delimitar su armazón cronológico. Inclusive en el interior de un espacio totalmente artificial como el indicado no habría homogeneidad: inevitablemente, allí donde existen diferentes grados de iconicidad, ninguna traducción semántica completa es posible, sino solamente el establecimiento de correspondencias convencionales. Sin duda, el poeta y «partisano-héroe» de 1812, Denis Davydov, comparó la táctica guerrera de los

«partisanos» con la poesía romántica, y declaró que el jefe de un grupo de guerrilleros no debería ser un «[...] teórico de espíritu calculador y de corazón frío [...]: esa profesión romántica requiere una imaginación romántica, pasión por la aventura, y no se satisface jamás con una valentía seca y prosaica. ¡Es de Byron!» (Davydov, 1822, p. 83).

Basta con echar una mirada a su estudio sobre los procedimientos tácticos: *Tentativa de elaboración teórica de las tácticas guerreras de los partisanos*, con sus planos y sus mapas, para comprender que esa bella metáfora solo era un pretexto destinado a los espíritus románticos, amantes de los contrastes, para yuxtaponer nociones incompatibles entre sí. El hecho de que lenguajes diferentes se encuentren unificados por medio de una metáfora es la prueba de su diferencia esencial.

Debemos tomar en cuenta también el hecho de que los diferentes lenguajes tienen una duración de vida variable: la moda en el vestuario cambia a una velocidad que no puede ser comparada con el ritmo de evolución del lenguaje literario, y el romanticismo en el dominio de la danza no está sincronizado con el romanticismo en el dominio de la arquitectura. Así, mientras que algunos campos de la semiosfera conservan aún huellas de poética romántica, otros pueden estar ya comprometidos con el posromanticismo. Ni siquiera nuestro modelo artificial podría producir un cuadro [de pintura] homogéneo para un corte temporal estrictamente sincrónico. Esa es la razón por la cual, cuando tratamos de presentar una imagen sintética del romanticismo que permita incluir en ella todas las formas de arte (y tal vez igualmente de otros dominios culturales), la cronología tiene que ser sacrificada. Y esto es igual para el Barroco, para el clasicismo y para numerosos ismos.

Sin embargo, si hablamos, no de modelos artificiales, sino de *modelizar* el verdadero proceso literario (o, más ampliamente, el proceso cultural), debemos admitir que —para seguir con nuestro ejemplo— el romanticismo no ocupa más que una parte de la semiosfera, en la cual diversas formas culturales tradicionales continúan existiendo, algunas de ellas se remontan a la Antigüedad. Además, en todas las etapas del desarrollo de una cultura, tienen lugar contactos con textos que emanan de culturas que antes se encontraban fuera de las fronteras de la cultura en estudio. Esas invasiones se producen a veces por intermedio de textos aislados o de capas culturales enteras, y afectan de varias maneras la estructura de la «imagen del mundo» propia de la cultura en cuestión. A través de cada corte sincrónico de la semiosfera, diferentes lenguajes, en distintos estadios de su desarrollo respectivo,

se encuentran en conflicto, y algunos textos se hallan sumergidos en lenguajes que no son los suyos, mientras que los códigos que permiten descifrarlos están totalmente ausentes. A modo de ejemplo de un mundo particular estudiado de manera sincrónica, podemos imaginar una sala de museo en la que se encuentran expuestas piezas provenientes de diferentes épocas, acompañadas de inscripciones redactadas en lenguajes conocidos y desconocidos, y con indicaciones para decodificarlas. A eso se añaden las explicaciones elaboradas por el personal del museo, los planos para los visitantes y las reglas de comportamiento destinadas también a los visitantes. Imaginemos en esa sala, asimismo, guías y visitantes, e imaginemos todo eso como un mecanismo único (lo que es *en un sentido*, efectivamente). Obtenemos así una representación de la semiosfera. Debemos recordar a continuación que el conjunto de los elementos contenidos por la semiosfera estaría enlazado entre sí de manera móvil y dinámica, no estática, en proporciones que cambian constantemente. Eso ocurre cuando se producen manifestaciones tradicionales, que se remontan a un lejano pasado que podemos constatar. La evolución de una cultura es fundamentalmente diferente de la evolución biológica, y el término *evolución* puede fácilmente inducir a error.

La evolución biológica implica la extinción de algunas especies y la selección natural; pero el investigador no ve más que las criaturas vivientes que le son contemporáneas. Un fenómeno análogo se produce en la historia de la tecnología: cuando un utensilio se hace obsoleto por el progreso técnico, «se jubila» en un museo, como pieza de colección. Ha dejado de vivir, por decirlo de alguna manera. En historia del arte, por el contrario, las obras que nos llegan de períodos culturales lejanos siguen cumpliendo un rol en nuestro propio desarrollo cultural como factores vivientes [véase el culto a las antigüedades]. Una obra de arte puede «morir» y volver más tarde a la vida; después de haber sido considerada desfasada, puede tornarse actualidad y hasta profética cuando habla del porvenir. Lo que está «en función» no es la capa temporal más reciente, sino la totalidad de la historia contenida en los textos culturales. El punto de vista estereotipado, evolucionista, que prevalece en la historia de la literatura saca su fuerza de la fuente de la influencia ejercida por las ideas evolucionistas de las ciencias naturales. Por el sesgo de ese acercamiento, la descripción de una literatura dada, en una fecha fija, está basada en la lista de las obras *escritas* ese año, en lugar de aquellas que han sido *leídas* ese mismo año, proceder que originaría verosímilmente una imagen muy diferente. Y resulta difícil decir cuál de las dos listas sería la más apta para caracterizar

una cultura en un momento determinado. De tal manera que Pushkin juzgaba en los años 1824-1825 que Shakespeare era el escritor más actual; que Bulgákov consideraba a Gógol y a Cervantes como sus contemporáneos; y que la actualidad de Dostoievski es tan tangible en este fin del siglo xx como lo era a fines del xix. En el fondo, todo aquello que contiene la verdadera memoria de una cultura de manera directa o indirecta forma parte de esa cultura, en sincronía.

La estructura de la semiosfera es asimétrica. La asimetría encuentra su expresión en las corrientes de traducción internas que hacen permeable todo el espesor de la semiosfera. La traducción es un mecanismo de conciencia primaria. El hecho de expresar un concepto en una lengua diferente de la suya propia es una manera de llegar a la comprensión de ese concepto. Y, puesto que en la mayor parte de los casos los diversos lenguajes de la semiosfera son semióticamente asimétricos, es decir que están desprovistos de correspondencia semántica mutua, la totalidad de la semiosfera puede ser considerada como una generadora de información.

La asimetría aparece claramente en el lazo que se establece entre el centro de la semiosfera y su periferia. En el centro de la semiosfera, se forman los lenguajes más desarrollados y más estructuralmente organizados, y, en primerísimo lugar, la lengua natural de esa cultura. Podríamos decir que si ningún lenguaje (incluida esa lengua natural) puede funcionar a menos de ser sumergido en la semiosfera, entonces, ninguna semiosfera puede existir, como lo ha señalado Benveniste, sin una lengua natural en cuanto centro organizador. El hecho es que, más allá de una lengua estructuralmente organizada, numerosos lenguajes parciales pueblan la semiosfera, lenguajes que solo pueden servir para algunas funciones culturales, aunque también muchos sistemas semejantes a lenguajes a medio formar pueden ser portadores de semiosis a condición de estar incluidos en un contexto semiótico. Podríamos comparar esos sistemas a una piedra o a un tronco de árbol con forma bizarra, que pueden cumplir la función de una obra de arte si son tratados como tales. Un objeto cualquiera cumplirá la función que le sea asignada.

Para que esa masa de construcciones sea percibida como portadora de significación semiótica, debemos efectuar una «presunción de semioticidad»: la intuición semiótica de la colectividad, lo mismo que su conciencia propia, deben aceptar la posibilidad de que esas estructuras puedan ser portadoras de significación. Esas cualidades son elaboradas a través de la lengua natural. Por ejemplo, la estructura

de las «familias de divinidades» y la de otros elementos esenciales de la imagen del mundo construida por una cultura dada son, con frecuencia, claramente dependientes de la estructura gramatical de la lengua concernida.

La forma más elevada de la organización estructural de un sistema semiótico, así como el acto que lleva esa organización a su término, sobrevienen cuando ese sistema se describe a sí mismo. Es la etapa en la que se escriben las gramáticas, las costumbres y las leyes codificadas. Sin embargo, cuando eso se produce, el sistema aventaja con una mejor organización estructural, pero pierde las reservas internas de indeterminación que lo hacían flexible, más apto para recibir información y para desarrollarse dinámicamente.

La etapa de autodescripción es una reacción necesaria contra la amenaza de una diversidad demasiado grande en el interior de la semiosfera: el sistema podría perder su unidad y su identidad, y desintegrarse. Trátese de lingüística, de política o de cultura, el mecanismo es el mismo: una parte de la semiosfera (por regla general, un miembro de su estructura nuclear) crea su propia gramática en el proceso de autodescripción; esa autodescripción puede ser realista o idealista, según que se oriente hacia el presente o hacia el porvenir. Luego se esfuerza por extender esas normas al conjunto de la semiosfera: la gramática parcial de un dialecto cultural se transforma en el metalenguaje descriptivo de la cultura en cuanto tal. El dialecto de Florencia, por ejemplo, se volvió la lengua literaria de Italia durante el Renacimiento; las normas legales [el derecho] de Roma se convirtieron en el sistema legal de todo el Imperio romano, y la etiqueta de la corte de Luis XIV devino en la etiqueta de todas las cortes europeas. Una literatura de normas y preceptos sale a la luz, y más tarde es estimada por los historiadores como el cuadro verdadero de la época en cuestión de su práctica semiótica. Esa ilusión es confortada por los contemporáneos mismos, convencidos de que viven y actúan siguiendo la manera prescrita. Un contemporáneo razona en cierta manera del modo siguiente: «Soy una persona cultivada (es decir, un griego, un romano, un cristiano, un caballero, un *espíritu fuerte*, un filósofo de las Luces, o un genio del Romanticismo). Como persona cultivada, encarno el comportamiento prescrito por ciertas normas. Solo los rasgos de mi comportamiento que corresponden a esas normas son considerados como *actos*. Si la debilidad, la enfermedad, la inconsecuencia, etcétera, me desvían de esas normas, entonces, semejante comportamiento no tiene significación, es inapropiado, y simplemente *no existe*». Una lista

de aquello que, según un sistema cultural dado, «no existe», aunque lo que está oculto tenga lugar de hecho, es siempre esencial para trazar un retrato tipológico de un tal sistema. Andreas Capellanus, por ejemplo, autor de *De amore* (1184-1185), un tratado reputado sobre las normas del amor cortés, ha codificado cuidadosamente este concepto y establecido modelos de la fe dada a la dama, del deber de silencio, del servicio sacrificado, de la castidad, de la cortesía, etcétera, destinados al amante. No obstante, él ha violado, sin dudarlo, a una muchacha de pueblo, puesto que, en su imagen del mundo, ella era «inexistente» y los actos que le concernían no tenían la menor existencia porque se situaban fuera del dominio semiotizado.

La representación del mundo elaborada de esa manera será percibida por sus contemporáneos como una realidad. De hecho, será *su realidad* en la medida en que hayan aceptado las leyes de esa semiótica. Y las generaciones futuras (entre ellas, los eruditos), que reconstruirán la vida de esa época a partir de los textos que esta haya generado, se impregnarán de la idea de que la realidad cotidiana era allí realmente así. Pero las relaciones de ese metanivel de la semiosfera con la imagen real de su «mapa» semiótico, por una parte, y la realidad cotidiana de la vida, por otra parte, serán más complejas. Por lo pronto, si en el marco de la estructura nuclear en el que la autodescripción tiene su origen, esta representa de hecho la idealización de un lenguaje real, mientras que en la periferia de la semiosfera esa norma ideal será una contradicción de la realidad semiótica que está «por debajo», y no un derivado de esta última. Si en el centro de la semiosfera la descripción contenida en los textos genera normas, entonces, en la periferia esas normas, que invaden activamente las prácticas «incorrectas», generarán textos «correctos» que concordarán con ellas. Seguidamente, capas enteras de fenómenos culturales que, desde el punto de vista de un metalenguaje dado son marginales, no tendrán ninguna relación con el retrato idealizado de esa cultura. Serán declaradas «inexistentes». Desde la época de la escuela cultural-histórica, el género preferido de no pocos eruditos consiste en artículos del tipo: «Un poeta desconocido del siglo XII», «Otros comentarios sobre un escritor olvidado de la época de las Luces», etcétera. ¿De dónde proviene ese *stock* inagotable de personajes «desconocidos» y «olvidados»? Se trata de escritores que en su tiempo fueron considerados como «inexistentes», e ignorados por la universidad durante el largo tiempo que el punto de vista de esta última coincidió con la concepción normativa del período. Pero los puntos de vista evolucionan y de repente los «desconocidos» aparecen. Recordemos que el año en que murió Voltaire, Louis-Claude de Saint-

Martin, un «filósofo desconocido», tenía ya treinta y cinco años; que Restif de la Bretonne había escrito más de doscientas novelas, que los historiadores de la literatura no habían sido capaces de clasificar debidamente, pues lo nombran como «el pequeño Rousseau», o como «un Balzac del siglo XVIII»; y que en la época romántica un tal Vasily Narezhny vivía en Rumania. Escribió unos veinticinco volúmenes de novelas que «no fueron destacadas por sus contemporáneos hasta que no se descubrieron en ella trazas de realismo».

Así, mientras que el metanivel presenta la imagen de una unidad semiótica, el nivel de la realidad semiótica que describe el metanivel ve florecer toda suerte de otras tendencias. Mientras que la representación del nivel superior hace ostentación de un color liso y uniforme, el nivel inferior es tornasolado y está recorrido por numerosas fronteras que se entrecruzan. Cuando Carlomagno, a fines del siglo VIII, entregó la espada y la cruz a los sajones, y san Vladimiro, un siglo más tarde, bautizó la Rusia de Kiev, los grandes imperios bárbaros de Oriente y de Occidente se convirtieron en Estados cristianos. Pero su cristianismo era un medio de autocaracterización, y en cuanto tal, se extendía a los metaniveles políticos y religiosos, en los cuales se desarrollaban tradiciones paganas y diferentes formas de compromisos con la vida real. No hubiera podido ser de otra manera, puesto que las masas habían sido obligadas a convertirse al cristianismo. El terrible baño de sangre infligido por Carlomagno a los sajones paganos en Verdún dejaba pocas oportunidades para incitar a los bárbaros a aceptar los principios del sermón de la montaña.

Y, sin embargo, sería falso sugerir que ese simple cambio de nomenclatura [*cristianos* por *bárbaros*] no tuvo efecto sobre los niveles «inferiores», porque la cristianización se transformó en evangelización, e, incluso en el nivel «semiótico real», contribuyó efectivamente a la unificación del espacio cultural de esos Estados. Las corrientes semánticas no circulan solamente a lo largo de los niveles horizontales de la semiosfera, sino que tienen efecto en la dirección vertical, y favorecen diálogos complejos entre los diferentes niveles.

No obstante, la unidad del espacio semiótico de la semiosfera no está asegurada solamente por formaciones metaestructurales: el factor unificador de la frontera es más fundamental aún. Él separa el espacio interno de la semiosfera y su espacio externo, su *interioridad* y su *exterioridad*.

II

La noción de frontera

Paradójicamente, el espacio interno de la semiosfera es a la vez desigual, asimétrico, y unificado, homogéneo. Aunque se compone de estructuras en conflicto, no por eso deja de poseer una verdadera individualidad. La autodescripción de la semiosfera implica el empleo de un pronombre personal en primera persona. Uno de los primeros mecanismos de la individualización semiótica es el de la frontera, que puede ser definida como el límite exterior de una forma en la primera persona. Ese espacio es «el nuestro», «el mío», está «cultivado», «sano», armoniosamente «organizado», etcétera, por contraste con «su espacio», que es «otro», «hostil», «peligroso», «caótico».

Toda cultura comienza por dividir el mundo en «mío», espacio interno, y «suyo», espacio externo. La manera como esa división binaria es interpretada depende de la tipología de la cultura concernida. Pero la división verdadera es la que proviene de los universales culturales humanos. La frontera puede separar los vivientes de los muertos, los sedentarios de los nómadas, los pueblos del campo de las ciudades; puede ser estatal, social, nacional, regional, confesional o cualquier otra. Se constata una similitud asombrosa, incluso entre civilizaciones que no tienen contacto las unas con las otras, entre los modos de expresión empleados para describir el mundo que se encuentra más allá de la frontera. El monje cronista de Kiev, en el siglo xi, describía la vida de las tribus eslavas del este, que eran aún paganas, en los siguientes términos:

Los drevlyens vivían como los animales, como el ganado; se mataban los unos a los otros, comían alimentos impuros, ignoraban todo acerca del matrimonio y se contentaban con robar muchachas de la otra ribera del río. Los radimuki, los vyatichi y las tribus nórdicas compartían las mismas costumbres: vivían en la selva como bes-

tias salvajes, comían alimentos impuros y usaban un lenguaje grosero delante de sus padres y de sus nueras, ignoraban todo acerca del matrimonio, pero organizaban juegos entre sus pueblos, y en su desarrollo bailaban y cantaban toda clase de cantos diabólicos. (*Monumentos literarios de la Rusia antigua*, 1978, p. 31)

He aquí cómo un cronista franco del siglo VIII describía las costumbres de los sajones paganos: «De naturaleza fiera, adoradores del diablo, enemigos de nuestra religión, no respetan ni las reglas humanas ni las divinas y se autorizan a hacer lo que está prohibido» (Cardini, 1982). Estas últimas palabras muestran la relación «en espejo» que existe entre «nuestro» mundo y «el suyo»: lo que nos está prohibido a nosotros, les está permitido a ellos.

Todo lo que existe está sometido a las limitaciones del verdadero espacio-tiempo. La historia humana no es más que una manifestación particular de esa ley. Los seres humanos están inmersos en un espacio real, aquel que la naturaleza les ha dado. La conciencia humana elabora sus modelos a partir de constantes tales como la rotación de la Tierra (el trayecto del Sol en el horizonte), el movimiento de las estrellas y el ciclo natural de las estaciones. Las constantes fisiológicas del cuerpo humano no son menos importantes: ellas predeterminan ciertos tipos de relaciones con el mundo exterior. Las dimensiones del cuerpo humano confieren al mundo de las leyes mecánicas su aspecto «natural», mientras que el universo de las partículas y del espacio cósmico solo puede ser concebido de manera especulativa con el apoyo de un esfuerzo mental excepcional. La correlación entre el peso medio de un ser humano, la fuerza de gravedad y la posición vertical del cuerpo ha producido un concepto universal, presente en todas las culturas humanas: la oposición de lo *alto* y de lo *bajo*. Existen numerosas maneras de interpretar esa oposición: religiosa, social, política, moral, etcétera. La expresión «Él ha alcanzado la cima», que puede ser comprendida por cada uno, cualquiera que sea la cultura a la que pertenece, ¿le parecería también clara a una mosca pensante o a un hombre que hubiera vivido siempre en ingravidez?

«Lo alto», «la cima», no necesitan explicación. La expresión «Quien no vuela a la cima cae al más bajo nivel» (Boileau, *Sátiras*) puede ser comprendida de manera tan universal como «La lucha misma hacia la cima basta para llenar un corazón humano. Es necesario imaginar a Sísifo feliz» (Camus, *El mito de Sísifo*).

Por grande que sea la distancia espacio-temporal que separa a Camus y a Yan Vyskhatieh, que dirigió en el siglo *x*i una expedición punitiva contra los paganos en Rusia, el valor semántico de lo *alto* y de lo *bajo* es el mismo para cada uno de los dos. Según el monje cronista, antes de ejecutar a los magos paganos (a los chamanes), Yan les pedía que dijeran quién era su dios, y recibida la respuesta de que él «reside en los abismos», Yan les hacía con autoridad el comentario siguiente: «¿Qué clase de dios es que habita en los abismos? Ese es el diablo, porque Dios reside en los cielos». Al cronista le ha gustado esa fórmula, y ha puesto casi las mismas palabras en la boca del sacerdote pagano del país de Chud:

El hombre de Nóvgorod preguntó: «¿Cuáles son vuestros dioses? ¿Dónde residen ellos?». Y el brujo declaró: «En los abismos. Son de rostro negro, alados, y tienen cola, saltan hasta los cielos para escuchar a vuestros dioses. Porque vuestros dioses están en los cielos. (*Monumentos literarios de la Rusia antigua*, 1978, pp. 191-193)

La asimetría del cuerpo humano es la base antropológica de su semiotización: la semiótica de la *derecha* y de la *izquierda* puede encontrarse tan universalmente en las culturas humanas como la oposición de lo *alto* y de lo *bajo*. Y las asimetrías fundamentales del *macho* y de la *hembra*, de los *muertos* y de los *vivos*, están igualmente generalizadas. La oposición «vivo/muerto» implica la oposición de algo que se mueve, que tiene calor, que respira, con algo inmóvil, que está frío, que no respira (la creencia de que el frío y la muerte son sinónimos está atestiguada por una enorme cantidad de textos que proceden de culturas diferentes, y lo mismo sucede con la identificación de la muerte con la transformación en piedra; véase, si no, las numerosas leyendas sobre los orígenes de las montañas y de los peñones).

Vernadsky (1965) ha señalado que la vida sobre la tierra se desarrolla en el marco de un *continuum* espacio-temporal específico, creado por la vida misma:

Sería lógicamente correcto adelantar una nueva hipótesis científica, a saber, que en lo que concierne a la materia viviente sobre el planeta Tierra tenemos que ver no con una nueva geometría, ni tampoco con una de las leyes geométricas de Riemann, sino con un fenómeno natural específico que hasta el presente solo era característico de la materia viviente. Se trata del fenómeno del espacio-tiempo, que

geométricamente hablando no coincide con el espacio, y en cuyo marco el tiempo no aparece como una cuarta dimensión, sino como una sucesión de generaciones. (p. 201)*

La vida humana consciente, es decir, la vida cultural, exige igualmente una estructura espacio-temporal específica, porque una cultura se organiza en el interior de un marco que pertenece a un espacio-tiempo específico, y no puede existir fuera de él. Esa organización se materializa en la forma de la semiosfera que, al mismo tiempo, la engendra.

El mundo exterior, en el cual el ser humano se encuentra inmerso, está sujeto a semiotización a fin de convertirse en un factor cultural. Está dividido en dos zonas: la de los objetos que significan, simbolizan, indican alguna otra cosa (tienen una significación), y la de los objetos que son simplemente ellos mismos. Y los diferentes lenguajes que pueblan la semiosfera, ese Argos de ojos múltiples, engendran la diferenciación de esa realidad exterior. La imagen en relieve que por esa forma se obtiene contribuye al proceso de unificación de la semiosfera y, con la ayuda del utensilio metaestructural que le pertenece, se atribuye el derecho de hablar en nombre de la cultura entera. Al mismo tiempo, las subestructuras de la semiosfera, a pesar de sus diferencias, se encuentran organizadas en el marco de un sistema general de coordenadas: a lo largo de un eje temporal (que comprende el pasado, el presente y el futuro) y de un eje espacial (que incluye el espacio interno, el espacio externo y la frontera entera entre los dos). La realidad no semiótica, con su propio espacio-tiempo, puede ser igualmente encodificada en ese sistema, a fin de hacerla «semiotizable», es decir, apta para convertirse en el contenido de un texto semiótico. Volveremos más adelante sobre este aspecto de la cuestión.

Como ya lo hemos anotado, la extensión de la autodescripción metaestructural del centro de la cultura al conjunto de su espacio semiótico, que unifica para el historiador cada una de las capas sincrónicas de la semiosfera, solo confiere en realidad una ilusión de unificación. En el centro de la metaestructura se encuentra «nuestra» lengua, pero en su periferia esta es tratada como la lengua de «cualquier otro», incapaz de reflejar fielmente la realidad semiótica subyacente,

* La incoherencia de la presente frase se encuentra lamentablemente en el original ruso. No estamos en capacidad de captar la intención inicial de su autor y tenemos que contentarnos con restituirla en el estado en que se encuentra para el lector francés. [Observación de la traductora del ruso al francés].

como si su gramática fuera la de una lengua extranjera. Resulta de eso que, en el centro del espacio cultural, las capas de la semiosfera que aspiran al nivel de la autodescripción logran organizarse de manera rígida y autorreguladora. Pero pierden simultáneamente su dinamismo; después de haber agotado sus reservas de indeterminación, cesan de ser flexibles y se convierten en incapaces de desarrollarse más. En la periferia —y cuanto más se alejan del centro, más evidente se hace esa incapacidad—, las relaciones entre la práctica semiótica y las normas impuestas se hacen cada vez más tensas. Los textos que se atienen a esas normas quedan como suspendidos en el vacío, desprovistos de todo contexto semiótico real, mientras que las creaciones orgánicas, nacidas en su medio semiótico verdadero, se hallan en conflicto con las normas artificiales. Esa es la zona del *dinamismo semiótico*. Es el campo de tensión en el que los nuevos lenguajes ven la luz. Por ejemplo, como los comentaristas lo han señalado desde hace largo tiempo (Schapiro, citado por Uspensky, 1973, pp. 156-158), los géneros periféricos en el dominio del arte son más revolucionarios que los que se encuentran en el corazón de la cultura; se benefician de un prestigio superior y son percibidos por sus contemporáneos como artísticos *por excelencia*. La segunda mitad del siglo xx ha sido testigo de la aparición agresiva de formas de cultura marginales. La «carrera» del cinematógrafo es un ejemplo: un espectáculo de feria, libre de restricciones teóricas y limitado solamente por el abanico de posibilidades de orden técnico, se ha convertido en una forma de arte central; y lo que es más, en el curso de los últimos decenios, en una de las formas de arte sobre la cual más se ha escrito. El mismo análisis podría hacerse sobre el arte de vanguardia europeo en su totalidad. Después de haber sido una «franja rebelde», se ha vuelto un fenómeno central que ha dictado sus leyes a la época y se ha esforzado por imponer su tonalidad a toda la semiosfera. Una vez que se ha instalado realmente, se transforma en objeto de una intensa teorización a nivel metaestructural.

Esos mismos procesos pueden ser observados en el marco de un texto único. Así, es bien conocido que en los cuadros de los comienzos del Renacimiento los detalles cotidianos, domésticos, estaban colocados en la periferia de la tela o en los paisajes situados en planos alejados, mientras que las figuras centrales eran ubicadas de manera estrictamente canónica. Un ejemplo supremo de ese proceso es muy visible en *La flagelación de Cristo* de Piero della Francesca, que se halla en el palacio ducal de Urbino. Las figuras periféricas están colocadas allí audazmente en el primer plano, mientras que la flagelación misma está situada en el fondo y pintada con colores apagados, formando

así el telón de fondo semántico del trío coloreado del primer plano. Procesos análogos se desarrollan no en el espacio, sino en el tiempo: están vinculados con el movimiento que va del esbozo al texto acabado. Numerosos ejemplos muestran que las variantes preliminares de un poema o de un cuadro dependen más arduamente de una estética del porvenir que del texto final «normalizado» que ha pasado por la autocensura del autor. Lo mismo ocurre con la «toma» que un director de cine rechaza a la hora de hacer el «montaje» de un filme.

Una analogía proveniente de otra esfera cultural es la actividad de los procesos semióticos que han tenido lugar durante la Edad Media europea, en aquellas zonas que la cristianización de los «bárbaros» no había pura y simplemente recubierto con su mano oficial; pensamos en las regiones pantanosas donde vivían los sajones y los turingios. Se trata de los lugares que más tarde dieron lugar al «cristianismo popular», de donde surgieron posteriormente las herejías y, como consecuencia, la Reforma.

La aparición de una actividad semiótica que semejante situación estimula conduce a una «maduración» acelerada de las zonas periféricas; nacen metalenguajes y, a su vez, proclaman que ellos son los metalenguajes universales de toda la semiosfera. La historia de la cultura presenta numerosos ejemplos de tales rivalidades. Y, de hecho, el historiador de la cultura atento descubrirá en cada capa sincrónica no un sistema de normas canónicas, sino un paradigma de sistemas en competencia. Un ejemplo típico es la coexistencia en la Alemania del siglo xvii, de una parte, de las sociedades de lengua (*Sprachgesellschaften*) y de la Sociedad Fructuosa (*Fruchtbringende Gesellschaft*), que tenían por tarea purgar la lengua alemana de sus barbarismos, particularmente de los galicismos y de los latinismos, así como normalizar la gramática (hasta la gramática de Schottel); y, de otra parte, la Noble Académie des Dames de Foi (o la Ordre de la Palme d'Or), que tenía por meta estrictamente inversa fomentar la propagación de la lengua francesa y el estilo de comportamiento a la *précieuse*. Podemos igualmente señalar la coexistencia de la Academia Francesa y del salón azul de Madame de Rambouillet.

Este último ejemplo es particularmente pertinente en la medida en que los dos centros trabajaban activa y conscientemente en crear su propia «lengua cultural». Cuando la Academia fue fundada (el rey firmó la patente el 2 de enero de 1635), una de sus primeras tareas consistió en «depurar y fijar la lengua». Para la «cultura galante» de las preciosas del Hotel de Rambouillet, la cuestión de la lengua se hallaba igualmente en primer plano. Tallemant (1968) escribió:

Si la palabra jerga no significa más que un mal lenguaje corrompido a partir de uno bueno, como puede ser el del bajo pueblo, no se podría igual decir «jerga de *précieuses*» porque las *précieuses* buscan lo más bonito, aunque también esta palabra significa lenguaje afectado, y no obstante «jerga de *précieuses*» es una buena manera de hablar; no es la verdadera lengua la que hablan las personas que se llaman las *précieuses*, pues son frases rebuscadas, hechas expresamente¹.

La última frase es particularmente elocuente; muestra hasta qué punto el lenguaje de las preciosas era artificial y normativo. Mientras que las sátiras sobre ellas criticaban el uso erróneo de ese lenguaje, que provenía de un punto de vista de una norma superior, las preciosas tenían por meta elevar ese lenguaje al estatuto de norma, es decir, crear una representación abstracta de un uso real².

Las diferentes actitudes respecto al espacio son igualmente interesantes. Richelieu, que fundó la Academia, veía la culminación de sus sueños políticos en la propagación de una lengua francesa purificada y sistematizada en el interior de las fronteras de una Francia ideal y absolutista. El salón de Madame de Rambouillet creó igualmente su espacio ideal: existe un número asombroso de documentos sobre la «geografía preciosa», que comienza con el «Mapa del Tendre» de Mademoiselle de Scudéry (1659) e incluye el «Mapa del Reino de las Preciosas», el «Mapa de la Corte Guéret» (1663) y el «Viaje a la Isla del Amor» (1663) de Tallemant. Estas crearon una imagen del espacio en varios niveles: el París real se convierte en Atenas a través de redeterminaciones convencionales. En un nivel superior, se encuentra el espacio del país del Tendre, que se identifica con la «verdadera» semiosfera. Comparemos con esto la geografía utópica del Renacimiento que comportaba dos objetivos: de una parte, el de crear una representación de la ciudad ideal, de la isla o del país «por encima» de la realidad, que comprendía descripciones geográficas y cartográficas (tales como la *Utopía* de Tomás Moro y la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon); y, de otra parte, la meta de dar una expresión concreta a la metaestructura planificando y construyendo ciudades ideales. Véase, por ejemplo, la soberbia pintura de Luciano Laurana titulada *La ciudad ideal*, en el palacio ducal de Urbino. Obras tales como *El Estado de Eudemonía*, *La isla del País de los Bienaventurados* (1553) o *La ciudad del Sol* de Tommaso Campanella han preparado el camino

1 Véase Baudeau de Somaize (1856).

2 Para más detalles, véase Lathuillière (1966) y Uspensky (1965, pp. 60-66).

a numerosos proyectos de ciudades ideales. Las ideas de Alberti tienen como trasfondo la utopía del Renacimiento. Los planos de las ciudades diseñadas por Durero, por Leonardo da Vinci, el plano de Sforzinda creado por Filarete, el plano de Francesco di Giorgio Martini para una ciudad ideal, fueron ejemplos de la intrusión directa de la metaestructura en la realidad, porque todos esos planos debían ser aplicados. Así lo ha subrayado Delumeau (1984):

Ejemplos de la realización exitosa de tales planos, que están aún en pie, se encuentran en Lima (lo mismo que en Panamá y en Manila en el siglo xvii), Zamosze en Polonia, La Valeta sobre la isla de Malta, en Nancy; y los hay incluso en Libourne, Gattinara en el Piamonte, Vallauris, Brouage y Vitry-le-François. (pp. 264-266)

Sin embargo, los puntos más sensibles de los procesos de semiotización son las fronteras de la semiosfera. La noción de frontera es ambivalente: separa y unifica al mismo tiempo. Es siempre la frontera de algo y pertenece por eso a las dos culturas fronterizas, a las dos semiosferas contiguas. La frontera es bilingüe y políglota. Es un mecanismo destinado a traducir los textos de una semiótica extranjera a «nuestra» lengua, el lugar en que lo «externo» se transforma en lo «interno»; es una membrana filtrante que transforma los textos extranjeros al punto de que estos últimos se convierten en constitutivos del sistema semiótico interno de la semiosfera, conservando sus propias características. En la Rusia de Kiev, un término designaba a los nómadas que se instalaban en los bordes del territorio ruso; estos se volvían agricultores y, en el marco de una alianza con los príncipes rusos, tomaban parte de las campañas contra sus propios hermanos nómadas: se les llamaba «nuestros *poganes*» (*pogane* significaba «pagano» tanto como «extranjero», «incorrecto», «indecoroso»). El oxímoron «nuestros *poganes*» expresa perfectamente la situación de la frontera.

Para permitir que Byron integrara la cultura rusa, fue necesario un doble cultural: un «Byron ruso» que perteneciera a las dos culturas. En cuanto «ruso», formaba parte orgánicamente del proceso interno de la literatura rusa, cuya lengua hablaba (en el sentido amplio del término); por eso, no podía ser excluido de esa cultura sin dejar un vacío abierto tras de sí. Al mismo tiempo, era Byron; pertenecía orgánicamente a la literatura inglesa, y en el contexto de la literatura rusa no podría cumplir su función si no era sentido como Byron, es decir, como un poeta *inglés*. Ese es el contexto en que debemos comprender la exclamación de Lérmontov: «No, yo no soy Byron, yo

soy otro». Estos no son textos o autores separados, sino culturas enteras que tienen necesidad de equivalentes imaginados, tales como este en «nuestra» cultura, así como los diccionarios bilingües, para que sean posibles los contactos interculturales³. La dualidad de tales imágenes se manifiesta en el hecho de que son a la vez un medio y un obstáculo para la comunicación. El ejemplo de Pushkin lo ilustra claramente: sus poemas de los inicios del romanticismo, su juventud tumultuosa, su exilio, han contribuido a la formación de la imagen estereotipada de un poeta romántico en el espíritu de sus lectores, que leían sus poemas a través de ese prisma. El mismo Pushkin contribuyó esos años a la elaboración de su «mitología personal», la cual estaba en concordancia con el sistema general del «comportamiento romántico». Más tarde, sin embargo, esa imagen se interpuso entre la escritura de Pushkin, tal como había evolucionado, y sus lectores. Sus escritos pesimistas y realistas, en los que rechazaba el romanticismo, fueron percibidos por sus lectores, en cuyo espíritu la imagen del primer Pushkin estaba aún viva, como un «declive» y como una «traición».

Cuando la estructura metalingüística de la semiosfera se transforma, vuelven a aparecer estudios sobre los escritores «desconocidos»; igual ocurre cuando las imágenes estereotipadas evolucionan. Trabajos tales como «Dostoievski desconocido» o «Goethe tal como fue verdaderamente» dan a comprender a sus lectores que hasta ese momento no conocían nada del verdadero Dostoievski o de Goethe, y que ha llegado la hora del auténtico conocimiento de esos autores.

Algo parecido se produce cuando los textos de un género literario invaden el espacio de otro género literario. La innovación resulta imperceptible cuando los principios directores de un género se ven reestructurados en función de las leyes de otro género, y este «otro» género penetra orgánicamente en la nueva estructura, conservando, sin embargo, un recuerdo de su antiguo sistema de codificación. Por ejemplo, cuando Pushkin inserta en el texto de su novela *Dubrovsky* un extracto auténtico de un proceso de difamación que tuvo lugar en el siglo XVIII, y cuando Dostoievski incluyó en *Los hermanos Karamázov* el remedo fiel de los alegatos verdaderamente pronunciados por un procurador y un abogado, esos textos forman parte orgánicamente de la narración y, no obstante, en cuanto documentos de origen externo, constituyen desvíos en la clave estética de la narración literaria.

3 Entre las numerosas obras sobre este tema, yo distinguiría por la claridad del tratamiento metodológico «El mito de Francia en Rusia» de Roman Jakobson (1986, pp. 157-168).

La noción de frontera, que separa el espacio interno de la semiosfera del espacio externo, es tosca y primaria. El espacio entero de la semiosfera está de hecho atravesado por fronteras de diferentes niveles, pertenecientes a distintos lenguajes y hasta a diferentes textos; el espacio interno de cada una de esas subsemiosferas posee su propio «Yo» semiótico, materializado en la forma de un enlace entre una lengua dada, o un grupo de textos, o un texto separado, y un espacio metaestructural que describe esas entidades. (Debemos tener siempre en mente que los lenguajes y los textos están jerárquicamente dispuestos en diferentes niveles). Esas fronteras horizontales que corren a través de la semiosfera crean un sistema de varios niveles.

Algunas partes de la semiosfera, en diferentes niveles de la autodescripción, pueden formar distintos tipos de estructura: el de una unidad semiótica; el de un *continuum* semiótico delimitado por una simple frontera; el de un grupo de espacios cerrados, cada uno de ellos delimitado por su propia frontera; o, en fin, el de una porción recortada, uno de cuyos lados está delimitado por una frontera fragmentaria, mientras que el otro permanece abierto. La jerarquía de los códigos que activan los diferentes niveles de significación en el seno de la semiosfera global se adaptará a esas diferentes posibilidades.

Un criterio importante de ese sistema jerárquico se relaciona con la problemática del sujeto en un sistema dado: la del sujeto de derecho, por ejemplo, en los textos legales de una cultura, o la de la «personalidad» en el marco de un sistema particular de codificación sociocultural. La noción de «personalidad» solo se identifica con un individuo físico en ciertas condiciones culturales y semióticas. Puede, por lo demás, designar a un grupo en el que se incluyen o no los bienes, o estar asociada a cierta posición social, religiosa o moral. De esa manera, en algunos sistemas, la esposa, los hijos, los esclavos y los vasallos pueden ser incluidos en la «personalidad» del dueño, del patriarca, del esposo, del patrón, y no poseer ningún estatuto individual; mientras que en otros sistemas todos ellos son tratados como individuos separados. Los problemas y las rebeliones surgen cuando dos métodos de codificación se encuentran en conflicto; se presenta el caso, por ejemplo, cuando una estructura sociosemiótica describe a un individuo como parte de un todo, y esa persona se resiente como unidad autónoma, porque desea mantenerse como sujeto semiótico y no como objeto.

Cuando Iván el Terrible ejecutaba a los boyardos caídos en desgracia, asesinaba a su familia y a sus servidores; no solamente a sus domésticos, sino también a los habitantes que vivían en los pueblos

que estaban en sus tierras (podía también exiliar a los campesinos, modificar los nombres de los pueblos y arrasar las viviendas). Sin perder de vista la crueldad patológica del zar, podemos explicar también esas ejecuciones no por una reacción de miedo (¡como si un siervo provinciano pudiera amenazar al zar!), sino por la idea de que todas esas personas no formaban más que una sola unidad y eran parte integrante del boyardo castigado; todos ellos participaban de la misma responsabilidad. Esa actitud no es evidentemente muy diferente de la de Stalin y de su psicología de tirano oriental.

Desde el punto de vista legalista europeo, que tiene sus raíces en el reconocimiento de los derechos del hombre, surgidos del pos-renacimiento, la idea de que una persona debe expiar las faltas de otra es incomprensible. En 1732, la mujer del embajador británico en San Petersburgo, Lady Rondeau, comentó esa práctica rusa a una amiga europea (Lady Rondeau no era en absoluto hostil a la corte de Rusia, estaba incluso inclinada a idealizarla: en sus cartas alababa la «sensibilidad» y la «gentileza» de la emperatriz Ana, que era tan vulgar como un propietario terrateniente de provincia, y la «nobleza» de su cruel favorita, Biron). A propósito del exilio de la familia Dolgoruki, escribió: «Pueden ustedes ser sorprendidos por el exilio de las mujeres y de los niños; pero aquí, cuando el jefe de familia cae en desgracia, toda su familia es castigada con él» (*Cartas de Lady Rondeau...*, 1874, p. 46).

Esa misma noción de personalidad colectiva (en el caso presente, el clan), y no individual, se apoyaba en el principio de la *vendetta*, según el cual todo el clan del asesino era percibido como responsable. El historiador Soloviev ha sostenido con convicción que la práctica del *miestnichestvo*⁴ (que, para los adeptos de las Luces que creían en el progreso, no era sino un signo de «ignorancia») estaba estrechamente enlazada con una poderosa percepción del clan como personalidad única.

4 El *miestnichestvo* era, en la Rusia moscovita del siglo xv al xvii, un sistema por el cual los boyardos estaban asignados al servicio del Estado en función de su rango y de la importancia de los servicios prestados por sus ancestros. Un departamento especial se ocupaba de sus designaciones, desde la del asiento en los banquetes del zar hasta los mandos militares, desde la posición ocupada al momento de una campaña hasta la designación para una embajada o para un mando militar. Ese sistema era la causa de innumerables disputas porque ponía en juego el honor familiar.

Debemos comprender que dada la fuerza del clan, así como la responsabilidad de todos sus miembros de unos para con otros, la importancia del individuo estaba inevitablemente reducida. No se pensaba jamás en Iván Petrov en cuanto tal, sino en Iván Petrov con sus hermanos y con sus sobrinos. Dada esa fusión de la persona con su clan, cuando uno de sus miembros recibía una promoción en su carrera, todo el clan quedaba promovido, y cuando un miembro era degradado, todo el clan lo era igualmente. (Soloviev, s. f., col. 797)

Y así, en el siglo xvii, bajo el régimen de Alekséi Mijáilovich Románov, el funcionario Matvei Puchkin, que pertenecía a una de las treinta y una familias más importantes de Rusia, rehusó participar en una misión diplomática como subordinado del hombre muy conocido y favorito del zar, A. I. Nardyn-Nashchekin, que era de un rango inferior al suyo; prefirió ir a prisión y soportó estoicamente la cólera del zar, así como sus amenazas de confiscar todos sus bienes, declarando con dignidad: «Señor, vos podéis ordenar mi ejecución, pero Nashchekin es más joven que yo y no tiene un nivel social como el mío» (Soloviev, s. f., cols. 681-682).

La zona espacial que en un sistema de codificación forma una persona única puede, en otro sistema, ser un lugar donde varios sujetos semióticos se encuentran en conflicto.

Dado que el espacio semiótico está atravesado por numerosas fronteras, cada mensaje que allí se desplaza debe ser frecuentemente traducido y transformado, de tal manera que el proceso generador de nuevas informaciones construye bolas de nieve.

La función de toda frontera, de toda película [divisoria] (desde la membrana de la célula viva hasta la biosfera, la cual, según Vernadsky, es semejante a una membrana que recubre nuestro planeta, y hasta la frontera de la semiosfera), consiste en controlar, en filtrar y en adaptar lo externo a lo interno. Esta función invariante es realizada de diferentes maneras en distintos niveles. Por lo que se refiere a la semiosfera, eso implica una separación entre «mi bien» y el «bien de otro», la filtración de lo que viene de fuera, tratado como un texto que pertenece a un lenguaje diferente, y la traducción de ese texto a nuestro propio lenguaje. De esa manera, el espacio externo se convierte en espacio estructurado.

Cuando la semiosfera contiene características territoriales reales, la frontera es espacial en el sentido literal del término. El isomorfismo entre los diferentes tipos de establecimientos humanos —desde los campamentos arcaicos hasta las ciudades ideales diseñadas en el

Renacimiento y hasta en la época de las Luces— y las concepciones vinculadas a la estructura del cosmos, con frecuencia, ha sido puesto de relieve. Eso explica la tendencia humana a colocar las construcciones culturales y administrativas más importantes en el centro de las ciudades. Los grupos sociales vistos como inferiores se encuentran relegados a la periferia. Los que se consideran al margen de todo valor social son expulsados a la frontera de la *barriada* (la etimología de *predmeste*, la palabra rusa para *barriada*, significa «ante la plaza», es decir, frente a la ciudad, sobre sus fronteras). Ese principio, aplicado a una escala vertical de valores, produce esas zonas domésticas «exteriores» que son los desvanes y los sótanos, y en la ciudad moderna, el metro. Si el centro de la vida «normal» es el apartamento, entonces, el espacio fronterizo entre la *casa* y la *no casa* está constituido por la caja de la escalera y la entrada. Y a esos espacios los grupos marginados los hacen «suyos»: los sin albergue, los toxicómanos, los jóvenes... Otras zonas fronterizas son los lugares públicos, tales como los estadios y los cementerios. Un cambio importante se produce en las normas de comportamiento establecidas cuando uno se desplaza de la frontera al centro.

Sin embargo, algunos elementos se hallan siempre situados *en el exterior*. Si el mundo interior reproduce el cosmos, entonces, lo que queda al otro lado representa el caos, el antimundo, un espacio subterráneo amorfo, habitado por monstruos, por potencias infernales o por sus ayudantes humanos [brujas, videntes, profetas, adivinos...]. En el campo, la bruja, el molinero y (a veces) el carpintero deben vivir en el exterior del poblado, lo mismo que el verdugo en una ciudad medieval. El espacio «normal» no está dotado únicamente de fronteras geográficas, sino también de fronteras temporales. El tiempo nocturno reside más allá de la frontera. En la noche se hacen visitas al brujo si él lo exige. El ladrón vive en ese antiespacio: su morada es el bosque (la antimorada), su sol es la luna («sol de los ladrones» es un proverbio ruso), él habla un antiguo lenguaje, su comportamiento es un anticomportamiento (silba ruidosamente, jura con indecencia), duerme cuando los otros trabajan, roba cuando los otros duermen, etcétera.

El «mundo de la noche» citadino se encuentra también en la frontera del espacio cultural, y más allá. Ese mundo «travesti» presupone un anticomportamiento.

Hemos evocado ya el proceso por el cual la periferia de la cultura se desplaza hacia el centro, y el centro es empujado hacia la periferia. La fuerza de esas corrientes opuestas es más fuerte aún entre el centro y la

«periferia de la periferia», la zona fronteriza de la cultura. Después de la Revolución de 1917 en Rusia, ese proceso se manifestó directamente en múltiples formas y estructuras: los «pobres diablos» de los suburbios se instalaron masivamente en los «apartamentos burgueses», a cuyos ocupantes expulsaron o asesinaron para establecerse en su lugar. Un sentido simbólico animaba también la transferencia de un espacio perteneciente a la clase obrera. Las magníficas rejas de hierro forjado que antes de la Revolución rodeaban los jardines del Palacio de Invierno, en Petrogrado, fueron instaladas alrededor de una plaza, mientras que el jardín del zar quedó sin rejas y «al descubierto». Una idea recurrente aparecía en los planos utópicos diseñados a comienzos de los años 1920, con la meta de concebir la ciudad socialista del futuro: el centro de la ciudad debería estar ocupado por una fábrica gigante, «en vez de los palacios y las iglesias».

En ese sentido, la transferencia de la capital a San Petersburgo, efectuada por Pedro el Grande, constituía un desplazamiento típico en dirección a la frontera. El traslado del centro político-administrativo hacia la frontera *geográfica* de Rusia era, al mismo tiempo, una transferencia de la frontera [cultural] hacia el centro *ideológico* y *político* del Estado. Los planes paneslavistas anteriores, que consistían en llevar la capital a Constantinopla, implicaban desplazar la capital más allá de sus fronteras [nacionales] reales.

Una evolución similar del espacio fronterizo se puede observar en las normas de comportamiento, de lenguaje, de estilo de vestimenta, etcétera. Consideremos el *jean*, por ejemplo: lo que antaño era vestimenta de trabajo, destinada a las personas que realizaban tareas físicas, se convirtió en vestimenta de la juventud, y eso en la medida en que los jóvenes rechazaban la cultura central del siglo xx y veían su ideal en la cultura periférica; a continuación, el uso del *jean* se extendió a la integridad del dominio cultural, es decir, llegó a ser neutro, o sea, «común a todos», lo cual es el rasgo más importante del sistema semiótico central. La periferia es brillantemente coloreada y definida, mientras que el núcleo es «normal», es decir, desprovisto de color y de olor; simplemente «existe». Así, la victoria de un sistema semiótico implica su desplazamiento hacia el centro y su inevitable «decoloración». Podríamos comparar este proceso con el ciclo «usual» del envejecimiento: el joven rebelde se convierte

con los años en un hombre respetable, pasando de una «coloración» provocadora a la sobriedad.

En los espacios fronterizos, los procesos semióticos se encuentran intensificados porque allí tienen lugar constantes invasiones del exterior. La frontera, como ya lo hemos señalado, es ambivalente, y uno de sus lados mira siempre al exterior. La frontera es, además, el dominio del bilingüismo, que encuentra su expresión directa en la práctica *lenguájica** de los habitantes de las zonas fronterizas, situada entre dos áreas culturales. Puesto que la frontera forma parte necesariamente de la semiosfera y dado que allí no puede haber «nosotros» si «ellos» no existen, una cultura no crea solamente su propio tipo de organización interna, sino también su propio modo de «desorganización» externa. En ese sentido, podemos decir que el «bárbaro» es creado por la civilización, y que este tiene necesidad de la «civilización» tanto como la «civilización» tiene necesidad de él. El borde extremo de la semiosfera es un lugar de diálogo incesante. Importa poco que una cultura dada considere al «bárbaro» como un «salvador» o como un «enemigo»; su influencia como sana y moral, o bien como perversa, tiene que ver con la construcción que ha hecho de su propia imagen inversa. Era altamente probable, por ejemplo, que la sociedad positiva y racional del siglo xix europeo generase el concepto del «salvaje prelógico» o del inconsciente irracional, que encarna la antiesfera, la cual se mantiene más allá del espacio cultural racional.

Aunque, en realidad, ninguna semiosfera se encuentra sumergida en un espacio amorfo, «salvaje», sino que cada una de ellas se halla en contacto con otras que tienen su organización propia (si bien a los ojos de la primera pudieran parecer inorganizadas), siempre está en actividad un proceso de intercambio, la búsqueda de un lenguaje común, una *koiné*; de suerte que, a partir de sistemas semióticos acriollados (el *espanglish*, el criollo haitiano, etcétera), nuevas semiosferas ven la luz. Incluso para declararse la guerra se necesita hablar un lenguaje común. Es bien conocido que, en el curso del último período de la historia romana, soldados bárbaros subieron al trono de los emperadores romanos, y que numerosos jefes militares «bárbaros» habían efectuado su aprendizaje en las legiones romanas (Lattimore, 1962; Piekarczyk,

* En francés, *langagiére* y no *linguistique*, para referirse al usuario de la lengua. Se deja *linguistique* para el estudioso de la lengua. De ahí que me he atrevido a introducir el neologismo *lenguájico* para referirme igualmente al usuario de la lengua [NdT].

1968; Cardini, 1982). En las fronteras de China, del Imperio romano, de Bizancio, constatamos los mismos procesos: las realizaciones técnicas de la civilización sedentaria pasan a manos de los nómadas, que las usan en contra de sus inventores. Pero esos conflictos conducen inevitablemente a una igualación cultural y a la creación de una nueva semiosfera de un orden superior, en la cual las dos partes pueden ser incluidas con los mismos derechos, en igualdad de condiciones.

III

Los mecanismos del diálogo

Hemos mencionado ya el hecho de que el acto de pensamiento elemental es la traducción. Podemos ir ahora un poco más lejos y decir que el mecanismo elemental de la traducción es el diálogo. El diálogo presupone la asimetría, que debe ser percibida ante todo a través de las diferencias inherentes a las estructuras semióticas (los lenguajes) que emplean los que participan en el diálogo, y luego, a través de las direcciones alternativas adoptadas por el flujo de los mensajes. Este último punto implica que los participantes en un diálogo pasen, cuando les toque, de una posición de «transmisión» a una de «recepción», y que por eso la información circule en proporciones discontinuas, separadas por intervalos.

Sin embargo, si un diálogo desprovisto de diferencias semióticas no tiene razón de ser, cuando la diferencia es absoluta, a tal punto que los participantes se excluyen mutuamente, el diálogo se convierte en imposible. La asimetría debe, pues, comportar un grado mínimo de invariancia.

Pero hay otra condición necesaria para el diálogo: la implicación recíproca de los participantes en la comunicación y su capacidad para saltar las barreras semióticas que surjan inevitablemente. Newson (1978), por ejemplo, que ha estudiado la situación dialógica de una madre que amamanta a su hijo, ha señalado que —por extraño que parezca en este tipo de obra— la condición necesaria para el diálogo es el amor, la atracción de los participantes del uno por el otro. La elección del tema por Newson está notablemente adaptada a la comprensión de los mecanismos generales del diálogo. Este, en cuanto forma del intercambio semiótico, se declara imposible en el interior de un organismo donde otras formas de contacto predominan. Y es

igualmente imposible entre unidades totalmente desprovistas de lenguaje común. La relación de una madre con su hijo es, en este aspecto, un material experimental ideal: los participantes en ese diálogo acaban por formar un solo ser, aunque aún no están totalmente separados. En el sentido más puro, esa relación muestra que la necesidad de diálogo, la situación dialógica, precede a la vez al diálogo real e incluso a la existencia de un lenguaje con el cual conducirlo: la condición semiótica precede a los instrumentos de la semiosis. Más interesante aún es la constatación de que, en la búsqueda de un lenguaje común, cada uno de los participantes trata de emplear el lenguaje del otro: la madre produce sonidos que se parecen a los balbuceos de un bebé; pero son más sorprendentes las expresiones del rostro del infante, filmadas y proyectadas después al ralentí, las cuales muestran que él también trata de imitar las expresiones de su madre. Igualmente importante es el hecho de que ese tipo de diálogo contiene una secuencia rigurosa de transmisión que se alterna con una secuencia de recepción: cuando uno de los participantes emite un «mensaje», el otro se interrumpe, y viceversa. Así, por ejemplo, —y muchos de nosotros lo habremos observado— se produce un intercambio de sonrisas entre la madre y su infante. Rousseau consideraba que ese «lenguaje de sonrisas» era el único género conversacional cuya ausencia de falsedad estaba garantizada.

No debemos perder de vista que el carácter discontinuo de las fases alternativas de transmisión y de recepción solo aparece por razones prácticas en el nivel descriptivo cuando la situación dialógica es registrada por un observador exterior. La disociación de las fases, o la capacidad de emitir la información por segmentos distintos, constituye la ley de todo sistema dialógico. Pero, en el nivel estructural, la disociación puede ser aparente cuando diferentes grados de intensidad se manifiestan al momento de la realización material de una continuidad. Si, por ejemplo, un proceso real adopta la forma de una alternancia cíclica de períodos de actividad máxima y de períodos de actividad mínima, entonces, el dispositivo de registro, a condición de que se abstenga de grabar los índices de actividad de un nivel inferior a un umbral predeterminado, registrará el proceso como si fuera discontinuo. El dispositivo que permitiera a una cultura autodescribirse se comportaría de manera similar. El desarrollo de una cultura es cíclico y, lo mismo que la mayor parte de los procesos dinámicos naturales, está sujeto a fluctuaciones sinusoidales. En la conciencia que una cultura tiene de sí misma, los períodos de menor actividad son generalmente registrados como interrupciones intermitentes.

Estas observaciones están adaptadas a algunos aspectos de la historia de las culturas. Si aislamos un segmento de la historia de la cultura mundial, como la «historia de la literatura inglesa» o la «historia de la novela rusa», obtendremos una línea continua en el tiempo, a lo largo de la cual períodos de intensidad alternan con períodos de calma relativa. Pero si elegimos considerar ese desarrollo inmanente como un *interlocutor del diálogo*, entonces, un período de seudodeclinación puede ser considerado como un tiempo de pausa en el diálogo, aquel en que la información es recibida de manera intensa, y al cual suceden períodos de transmisión. Esto se produce en el seno de las relaciones entre las unidades de todos los niveles, desde la categoría de los géneros hasta la de las culturas nacionales.

Proponemos el modelo siguiente: la inercia relativa de una estructura es el resultado de una calma momentánea en el flujo de textos que provienen de estructuras que les están diversamente asociadas y que se encuentran en un estadio de actividad. A continuación, viene la etapa de la saturación: el lenguaje es controlado, los textos son integrados. El generador de textos está situado por regla general en el seno de la estructura nuclear de la semiosfera, mientras que el receptor se encuentra en la periferia. Cuando la saturación alcanza un determinado umbral, la estructura receptora pone en movimiento mecanismos internos de producción de textos. Su estado pasivo se transforma en estado de alerta, y se pone a producir a marchas forzadas nuevos textos con los que bombardea otras estructuras, incluida aquella que lo había «desencadenado». Ese proceso puede ser descrito como una transferencia del centro a la periferia. Un fenómeno importante se produce en la forma de un acrecentamiento energético: el sistema, en adelante, llegado a determinado grado de actividad, genera más energía que la que el sistema le ha solicitado, y extiende su influencia a una zona más amplia. Eso implica la tendencia al universalismo de los sistemas culturales.

Ilustraremos esto con algunos ejemplos. A partir del siglo v, Italia fue sacudida por la invasión de los germanos, después por los hunos, por los godos y los ostrogodos, por los bizantinos, por los longobardos, por los francos, por los árabes, por los normandos y por los magiares; se convirtió así en un simple concepto geográfico, por haber perdido aparentemente su vida cultural. Pero simultáneamente nuevos «puntos calientes» de civilización aparecieron en el espacio cultural delimitado por las fronteras de las antiguas civilizaciones mediterráneas que, desde entonces, atrajeron a los germanos, a los eslavos y a los árabes.

Entre esos «puntos calientes» se encontraba la región de Provenza, cuya cultura se expandió entre los siglos xi y xii.

Durante cierto tiempo, Italia se convirtió en un «receptor de textos». Recibió también la poesía lírica de los trovadores provenzales, al mismo tiempo que las normas de vida de la corte y la lengua provenzal. Canciones y sonetos comenzaron a ser compuestos en italiano, así como —rasgo típico de ese proceso— gramáticas de lengua provenzal: «Una de las dos gramáticas del provenzal más antiguas, *Donatz proensals*, fue elaborada en Italia en el curso de ese período, hecha especialmente para uso de los italianos» (Gaspari, 1895, p. 67)¹.

Asimismo, otras corrientes culturales se introdujeron allí: la poesía épica francesa, la cultura árabe-hispánica proveniente directamente de Sicilia y también indirectamente de Provenza. Finalmente, la influencia del «mantillo» clásico, que parecía haber desaparecido, no dejó jamás de ejercerse y se hizo sentir de nuevo. Es necesario mencionar igualmente la importancia de la cultura greco-bizantina. Si nuestro criterio de evaluación de una época es su producción cultural, entonces, esta

¹ Los trabajos de Ramón Menéndez Pidal han contribuido decididamente a confirmar la teoría «andaluza» de los orígenes de la poesía provenzal; es claro que la función catalizadora cumplida por Provenza sobre la poesía italiana del Renacimiento es simétrica a la que desempeñó Andalucía «provocando» los cantos de los trovadores de Aquitania. Sin exagerar el rol del impulso árabe-andaluz, y subrayando la importancia del folclore local y de la tradición clásica romana, así como la de la poesía latina medieval, Menéndez Pidal (1961) resume: «En su conclusión del amor cortés, la poesía árabe-andaluza fue precursora de la de Provenza y la de otros países romanos, y les sirvió de modelo para la forma de las estrofas. Eso explica la similitud de las siete formas métricas con refrán al unísono en las poesías árabe-andaluzas y romanas. La canción provenzal, incluso en su período de origen más próximo a lo hispano-aquitano, fue influenciada por Andalucía; el resultado fue la concepción del culto del amor que difería del culto de la caballería, ya que este último exigía la reciprocidad del señor en la relación con su vasallo. El culto del amor exigía del amante la sumisión al poder despótico de su dueña y las alabanzas a su crueldad hacia él. Gracias a la influencia andaluza, los trovadores percibían el amor bajo una luz nueva, como un deseo insaciable y como un dulce tormento. La misma influencia los llevó a utilizar la estancia con refrán al unísono. Así, el canto provenzal solo podía nacer en las cortes del sur de Francia, pero no hubiera podido ver la luz del día sin la importante influencia del canto árabe-andaluz» (pp. 503-504). Posteriormente, la poesía lírica provenzal asumió cada vez más caracteres nacionales y de independencia, y llegó a la madurez al punto de poder convertirse en «transmisor» cultural.

debería ser considerada, y de hecho lo es con frecuencia, como un período de declinación. Pero, desde un ángulo diferente, se beneficiaría con un grado de saturación excepcionalmente elevado. Italia, situada en el cruce de múltiples culturas antiguas y modernas, absorbía en ese tiempo un verdadero diluvio de textos diversos, que se enfrentaban y se contradecían en el interior de su espacio cultural, formando por eso mismo, progresivamente, una totalidad.

El resultado fue inevitablemente, en la etapa siguiente, una explosión de actividad cultural sin precedentes en la historia de la civilización mundial. En los siglos siguientes, Italia se convirtió en una suerte de volcán que proyectó una gran diversidad de textos que se expandían a lo largo y ancho de la *oikoumene** [comunidad] occidental². Los períodos del Renacimiento y del Barroco con justo título pueden ser bautizados como «períodos italianos» de la cultura europea: el italiano se convirtió en la lengua de las cortes y de los elegantes, de la moda y de la diplomacia. Se hablaba en las alcobas de las damas y en los gabinetes de los cardenales. Italia proporcionaba a Europa artesanos, banqueros, joyeros, juristas, cardenales y favoritos reales. Podemos juzgar la fuerza de esa invasión por la virulencia del sentimiento antiitaliano que desencadenaba en Inglaterra, Alemania y Francia, y por la energía con la cual la Europa italianizada se esforzaba por promover sus propias «figuras nacionales» en lugar de las figuras extranjeras.

Lo que el Renacimiento hizo de la cultura italiana, las Luces lo hicieron de la cultura francesa. Francia había absorbido las corrientes culturales que emanaban de Europa entera: las ideas reformistas provenientes de Holanda, de Alemania y de Suiza, el empirismo de Bacon y de Locke, así como la mecánica celeste de Newton, la latinidad de los humanistas italianos y, en fin, el manierismo del Barroco español e italiano. Pero en la época de las Luces toda Europa se puso a hablar su lengua. En el Renacimiento, cada tendencia cultural había estado enfrentada a una elección difícil: mostrarse favorable o desfavorable al humanismo, lo que equivalía a ser favorable o desfavorable al espíritu

* *Oikoumene*: etimológicamente, «tierra habitada» [NdT].

2 No nos interesamos aquí por las causas sociales e históricas del Renacimiento. Los procesos semióticos no son jamás totalmente autónomos y siempre están vinculados con alguna realidad extra semiótica. No nos preocupamos de las causas del Renacimiento, sino del mecanismo semiótico, de la dinámica cultural que posee su lógica propia, así como un lenguaje; aunque dependa de fenómenos no lingüísticos por su contenido, posee mecanismos inmanentes por su estructura interna.

de la cultura italiana. De manera similar, una opción se presentaba en el siglo XVIII: adoptar las ideas de las Luces u oponerse a ellas. Se trataba de la tolerancia religiosa, del culto de la naturaleza y de la razón, y de erradicar las viejas supersticiones en nombre de la libertad del hombre. París se convirtió en la capital del pensamiento europeo, e innumerables textos fueron emitidos desde Francia hacia los más recónditos rincones de Europa. Comparemos este período con la pausa que sigue y que estuvo marcada por la publicación *De la Alemania* (1810) de Madame de Staël: Francia se había convertido otra vez en «receptora» y se abrió a la cultura inglesa de Shakespeare a Byron, a la cultura alemana —Schiller, Goethe— y a los escritores románticos de Europa del Norte, de Kant a Walter Scott.

Desde el punto de vista de la parte «receptora», el proceso de aprehensión de la información sigue las etapas siguientes:

1. Los textos que provienen del exterior conservan su «extrañeza». Son leídos en lengua extranjera (en el sentido de «lengua natural» y semiótica a la vez). Se mantienen en una posición elevada en la escala de valores, y son juzgados verídicos, magníficos, de origen divino, etcétera. El conocimiento de esa lengua extranjera es un signo de pertenencia a la «cultura», a la élite, a un orden superior. Los textos preexistentes en la «propia» lengua de una cultura dada, así como esta lengua misma, se ven de manera simétrica atribuirse un valor inferior, y son clasificados como falsos, «groseros» e «incultos».
2. Las dos fuentes de información —los textos «importados» y la cultura «casera»— se reestructuran una a otra. Las traducciones, imitaciones y adaptaciones se multiplican. Simultáneamente, los códigos importados con los textos se vuelven parte integrante de la esfera metacultural de acogida.

En la primera etapa, la tendencia psicológica dominante es la ruptura con el pasado y la idealización de lo «nuevo», sea de la visión del mundo importada, la aspiración a alejarse de la tradición, y lo «nuevo» vivido en cuanto salvador. Durante la segunda etapa, sin embargo, la tendencia predominante consiste en restaurar los lazos con el pasado, en buscar sus «raíces»; lo «nuevo» es interpretado ahora como continuación orgánica con lo antiguo, que se encuentra así rehabilitado. Las ideas vinculadas al desarrollo orgánico se colocan en primer plano.

3. Se desarrolla una tendencia nueva que consiste en buscar en el interior de la visión del mundo importada un contenido de orden superior que puede ser aislado de la cultura nacional real, de la cual

han salido los textos importados. La idea que surge es que «allá» [en la otra cultura] esas ideas se habían concretado de manera falsa, confusa o alterada, y que «aquí», en el corazón de la estructura receptora, han encontrado su patria de corazón auténtico, «natural». La cultura que ha sido ante todo el relevo de esos textos cae en desgracia y las características nacionales que pertenecían a la cultura receptora, contenidas en los textos, serán puestas de relieve.

4. Los textos importados son totalmente disueltos en la cultura receptora; esta cultura, por sí misma, evoluciona hacia un estado de actividad y comienza a producir con gran rapidez nuevos textos. Esos textos están fundados en códigos culturales que en un pasado lejano han sido estimulados por invasiones del exterior, pero que después han sido totalmente transformados, a través de numerosas evoluciones asimétricas, en un nuevo modelo original.
5. La cultura receptora, que constituye ahora el centro general de la semiosfera, se convierte en transmisora de información, y produce un raudal de textos dirigidos hacia otros sectores, periféricos, de la semiosfera.

En el marco de un verdadero proceso de contactos culturales, lo que acabamos de describir esquemáticamente puede no ser plenamente realizado. Ese ciclo, en todo caso, exige condiciones históricas, sociales y psicológicas favorables. El proceso de «contaminación» necesita, para salir a la luz, ciertas condiciones exteriores favorables, y debe ser sentido como necesario y deseable. Así como en todo diálogo, una situación de atracción mutua debe *preceder* al contacto real.

Por lo que concierne a la cultura rusa, esas condiciones necesarias han estado reunidas, y estamos en condiciones de seguir por completo y claramente las etapas principales del ciclo. La cultura rusa ha hecho la experiencia de dos períodos, en los cuales ha estado presta a «recibir» y absorber un caudal de textos provenientes del exterior.

El primero de esos ciclos comenzó en 988 d. C., con la adopción del cristianismo. Ese acontecimiento estuvo acompañado por la importación de un gran número de textos en griego y en la lengua literaria paneslava (el eslavón de la Iglesia), que había sido creada artificialmente por Cirilo y Metodio; esos textos eslavones alcanzaron la Rusia de Kiev por los países eslavos que habían aceptado ya el cristianismo (Bulgaria y Serbia). No más tarde que en el siglo XI, un gran número de esos trabajos fue traducido. Paralelamente a la asimilación de esos textos, se desarrolló una tendencia que disociaba la fe cristiana

de la influencia griega, la cual influyó en la redacción de la *Crónica de Kiev*, que comprende varias leyendas destinadas a disminuir el papel de los griegos en el proceso de cristianización de Rusia. Después de la caída de Constantinopla en poder de los turcos (1456), las sospechas de los rusos vinculados a la pureza de la fe de los griegos se confirmaron definitivamente, y el cristianismo fue proclamado «la fe de los rusos». Después de eso, la literatura cristiana en Rusia se desarrolló con una rapidez excepcional.

Por cierto número de razones históricas, ese ciclo no alcanzó su etapa final. No sucedió lo mismo, sin embargo, con el diálogo gigantesco que se estableció entre Rusia y las culturas occidentales, y que siguió desarrollándose en los siglos XVIII y XIX: franqueó el conjunto de las etapas del ciclo.

La escritura de una nueva página sobre las relaciones entre las culturas rusa y europea coincidió con el comienzo del siglo XVIII. Sin preguntarnos antes por la cuestión de hasta qué punto la autoevaluación psicológica de los hombres de esa época coincidía con las opiniones posteriores de los historiadores sobre ese tema, anotemos simplemente que los hombres de esa época se bautizaban a sí mismos, frecuentemente y con seguridad, como «los nuevos hombres». Esa apelación recubría dos aspectos: ante todo, los «nuevos hombres» se consideraban como la antítesis de los «viejos hombres» de la Rusia prepetriniana [anterior a Pedro el Grande]. Un conflicto de generaciones se presentó: los «nuevos hombres» eran jóvenes rusos europeos, partidarios de las Luces y de las nuevas costumbres, mientras que los «viejos» defendían las antiguas maneras y las tradiciones profundamente arraigadas. Más tarde, sin embargo, los acentos se desplazaron: los «nuevos europeos» de Rusia contrastaban con los «viejos europeos» occidentales, y la *joven* civilización rusa difería de la *vieja* civilización del oeste europeo, en los fundamentos sobre los cuales Rusia era capaz de cumplir aquello que Occidente había soñado. Es interesante constatar que la misma reorientación del término *nuevo* puede encontrarse en textos rusos del siglo XI. Cuando el cronista de Kiev describe el bautismo de Cristo, cita a san Pablo: «Lo antiguo pasará y lo nuevo vendrá». Con *antiguo* se refería evidentemente a la Rusia pagana. Pero cuando en el siglo XI el metropolitano Hilarión (el primer ruso nombrado metropolitano en lugar de un griego) compara a los griegos con el Antiguo Testamento y a los cristianos rusos con el Nuevo, esa novedad adquiriría una significación específica: el alumno no era peor, sino mejor que el maestro.

Del mismo modo que la cristianización de Rusia, las reformas de Pedro el Grande estuvieron acompañadas de una ruptura abrupta y

demostrativa con la tradición. Cuando Pedro ofendió la susceptibilidad religiosa de los moscovitas al ordenar la construcción de un teatro «pecador» en la Plaza Roja (plaza sagrada), lo que hacía era similar a la orden dada por san Vladimiro para que la estatua de Perún fuera arrastrada por los caballos después de haber sido instalada allí.

Si dejamos de lado la motivación social, podemos comparar esa aspiración a una completa ruptura con el pasado en el aspecto parcial de una influencia excepcionalmente fuerte sobre la cultura rusa de las Luces en general y de Rousseau en particular. Las ideas que hicieron célebre a Rousseau en Rusia fueron las siguientes: su rechazo categórico de la historia, que ponía en contraste frente a la naturaleza de principios inmutables; su rechazo de toda tradición cultural anterior; y la comparación que estableció entre la cultura corrompida de la élite y la salud moral del pueblo. El culto a Rousseau, que comenzó en Rusia en el curso del último tercio del siglo XVIII, continuó desarrollándose incluso cuando Francia se había olvidado de todos, menos de los historiadores.

Puesto que la lengua francesa estaba universalmente extendida entre las clases cultivadas, las obras de Rousseau podían ser leídas en su versión original³. Cuando aparecieron las traducciones, fueron el signo de que Rousseau había sido integrado al ambiente cultural ruso. Pero en la medida en que desde la época de Pedro el Grande la influencia occidental había estado asociada a la civilización, y que en lo sucesivo, de acuerdo con las ideas de Rousseau, la civilización recibía un valor negativo, el crecimiento de la influencia rousseauiniana coincidía con un sentimiento antifrancés, con un combate contra la «galomanía» y contra la influencia europea, en general. Los sentimientos de los rusos respecto de Francia eran extremadamente complejos, particularmente en el momento de la Revolución y de las guerras napoleónicas. Esos sentimientos incluían la aceptación extática de los ideales de la Revolución, la aspiración liberal a proteger a los hombres de las Luces

3 Bajo el reinado de Catalina la Grande, un joven oficial, G. Vinsky, fue exiliado al sur de los Urales por una indiscreción. Para ganarse la vida, enseñaba francés. Su alumna, una muchacha de quince años, hija de un personaje oficial, «podía traducir a Helvetius, a Mercier, a Rousseau y a Mably sin la ayuda de un diccionario» (Vinsky, 1914, p. 139). Así, los libros de todos esos autores estaban disponibles en esa época a las puertas mismas de Asia.

contra los jacobinos⁴, y la tendencia conservadora y nacionalista a considerar la Revolución francesa como la consecuencia inevitable inducida por *toda* la cultura francesa (ver Shishkov, Rostopchina).

Pero otra tendencia surgía sobre ese telón de fondo. El modelo rousseauniano fue interpretado de la manera siguiente: la cultura francesa y particularmente su sombra, la educación francesa de la nobleza rusa, habían conducido a esa nobleza a olvidar su propia lengua natal, su fe ortodoxa, sus costumbres nacionales y la cultura rusa; la cultura francesa era, sin embargo, la misma civilización contra la cual Rousseau se había levantado. ¿Podría ahora oponerse a la existencia natural de los campesinos rusos, a su salud moral y a su gentileza natural? La oposición fundamental entre las Luces de la «naturaleza» versus la «superstición», lo «natural» versus lo «artificial», llegó así a ser interpretada de manera específica. Lo natural terminó por ser identificado con lo que era nacional. Se debía ver en el campesino ruso, en el *moujik*, un «hombre de la naturaleza», y en la lengua rusa un ejemplo de lengua natural concebida por la naturaleza misma. Se acabó por considerar a Francia como la fuente de todas las supersticiones, el reino de la moda y de las «ideas a la moda». La sociedad rusa contaminada por la galomanía era una sociedad de «eslavos degenerados» (Ryléyev). Por contraste, el pueblo era visto como el descendiente directo del modo de vida heroico y primitivo de la cultura homérico-helénica. De tales ideas se ha nutrido Gnedich, el traductor de la *Ilíada*, admirador de Rousseau y de Schiller; ideas que también eran compartidas por Griboiédov y por el círculo de jóvenes escritores que Tyniánov denominaba «los jóvenes arcaizantes», y que finalmente influenciaron a Gógol.

Que quede claro que el rousseaunismo solo era una de las corrientes que circulaban en el seno del flujo general de textos de Occidente hacia Rusia. Durante el período de Pushkin a Chéjov, la cultura rusa se convirtió en una cultura de relevo (el apogeo estuvo constituido por las obras de Tolstói y de Dostoievski), y el flujo de los textos tomó luego otra dirección.

Nuestro cuadro es evidentemente muy esquemático. La circulación de los textos se efectúa en todas las direcciones; las grandes corrientes y las

4 Winsky escribe: «Cualquiera que sea el número de partidarios jóvenes y viejos que se pongan a gritar con todos sus seguidores: "¡Crucifiquen a los franceses!", Voltaire no es, sin embargo, Marat; ni Jean-Jaques Rousseau, Couton; ni Buffon, Robespierre. Si llega algún día una época de verdad, los grandes espíritus del siglo XVIII, esos bienhechores de la humanidad, recibirán los honores y el reconocimiento que les son debidos».

pequeñas se entrecruzan y dejan sus propias trazas. Simultáneamente, los textos son sustituidos no solo por uno, sino por numerosos centros de la semiosfera, y la verdadera semiosfera es móvil dentro de sus propias fronteras. Esos mismos procesos se realizan, finalmente, en varios niveles: los períodos en los que la poesía invade la prosa alternan con los períodos en los que la prosa se impone sobre la poesía; hay épocas de tensión mutua entre el drama y la novela, entre la cultura oral y la escrita, entre las culturas de élite y las populares, orales. Un solo y mismo centro de la semiosfera puede ser a la vez «activo» y «receptivo», un solo y mismo espacio de la semiosfera puede ser al mismo tiempo un centro y una periferia; las atracciones provocan rechazos y los «préstamos» engendran la originalidad de la semiosfera. La semiosfera, el espacio cultural, no se comporta siguiendo planes prediseñados, precalculados, sino que irradia, como un sol, centros de actividad burbujeante en planos diferentes, en profundidad y en superficie, que dan lugar a zonas relativamente tranquilas de su inmensa energía. Pero esa energía propia de la semiosfera es la de la información, es la energía del pensamiento.

La semiótica del espacio tiene una importancia excepcional; puede ser suprema en una representación del mundo propia de una cultura dada. Y ese cuadro del mundo está vinculado con especificidades del espacio real. Para que una cultura arraigue en la vida, debe concebir una representación fundamental del mundo, un modelo espacial del universo. La modelización espacial reconstruye la forma espacial del mundo real. Pero las imágenes espaciales pueden ser utilizadas de otra manera. El matemático Aleksandr Danílovich Aleksándrov (1956) escribe: «Al estudiar las cualidades topológicas, nos vemos confrontados a la posibilidad de conceptualizar una totalidad abstracta de objetos que no poseen esas cualidades. Llamamos a esa totalidad *espacio topológico abstracto*». Y más adelante: «Aislar esas cualidades en su forma pura nos lleva a la idea de un espacio abstracto que les corresponde» (pp. 130-131).

Si aislando una cualidad se forma un conjunto de elementos contiguos, entonces, podemos hablar de un espacio abstracto que posee esa cualidad. En ese sentido, es posible plantear un espacio ético, brillante, mítico. Así, la modelización espacial se convierte en un lenguaje en el que las ideas que no pertenecen al orden espacial pueden ser expresadas.

La manera como la imagen espacial de la semiosfera es reflejada por los textos literarios resulta particularmente interesante.

IV

La semiosfera y el problema de la intriga

Los sistemas semióticos se encuentran en un estado de flujo constante. Tal es igualmente la ley de la semiosfera, que está sometida al cambio tanto en lo que concierne a su estructura interna como a su totalidad. En el marco formal de cada una de las subestructuras que componen la semiosfera, los elementos fijos se hallan vecinos a los elementos dotados de una relativa libertad de movimiento. Los primeros pertenecen a estructuras sociales, culturales, religiosas, etcétera, mientras que los segundos se benefician de un mayor grado de elección en su comportamiento. Un héroe del segundo tipo puede *actuar*, es decir, atravesar fronteras prohibidas, inaccesibles a los demás. Así, por ejemplo, Orfeo o Soslan, en el poema épico de los Nart¹, pueden atravesar la frontera que separa a los vivos de los muertos, o como los *benandanti* de Friuli que conducen batallas nocturnas contra las brujas (Ginzburg, 1984), o incluso como un tal *berserk* que puede lanzarse a una batalla desafiando todas las reglas, desnudo o vestido con una piel de oso, rugiendo como una fiera y matando a sus propios compatriotas lo mismo que a los enemigos. Puede tratarse de un pillo gentilhomme o de un *pícaro*, de un hechicero, de un espía, de un detective o de un supermán; lo esencial reside en su capacidad para cumplir aquellas tareas que los otros son incapaces de realizar: a saber, atravesar las fronteras estructurales de su espacio cultural. Cada una de esas transgresiones es un acto, y la cadena de esos actos forma lo que llamamos la *intriga*.

La intriga es un concepto sintagmático e implica, por consiguiente, la experiencia del tiempo. Con ella, obtenemos dos formas tipológicas

1 Soslan (Sosyryko) «regresa en su caballo de la región de los muertos adonde fue a pedir consejo a su primera mujer muerta» (Dumézil, 1976, p. 103).

de acontecimientos, que corresponden a dos tipos temporales: cíclico y lineal. El tiempo cíclico predomina en las culturas arcaicas. Los textos creadores, de acuerdo con las leyes del tiempo cíclico, no son, en el sentido en que nosotros lo entendemos, textos de intriga, y de una manera general es difícil describirlos en el marco de las categorías que nos son habituales. Su primera característica es la ausencia de las categorías de inicio y de fin; el texto es concebido como un sistema que se repite constantemente y de manera sincronizada con los procesos cíclicos de la naturaleza, es decir, con la sucesión de las estaciones del año, con la alternancia del día y de la noche, con el desarrollo del calendario celeste. La vida humana no es considerada como segmento lineal que va del nacimiento a la muerte, sino como un ciclo que se repite al infinito (cf. el verso de Alexandre Blok: «*Tu meurs – tu recommences tout à nouveau*» [Tú mueres, tú recomienzas todo de nuevo]). La historia, entonces, puede empezar en cualquier punto, que servirá de comienzo del relato, el cual es a su vez una manifestación del *Texto* sin principio ni fin. Ese tipo de narración no tiene por objeto informar a los oyentes de algo que ignoran, sino que constituye un mecanismo destinado a asegurar la continuidad del flujo de los procesos cíclicos de la naturaleza. Así, la elección de un episodio particular del *Texto* en cuanto inicio y contenido del relato del día no depende del relator, porque este forma parte del flujo cronológico predeterminado por el desarrollo de los ciclos naturales del ritual.

Otra característica asociada a la ciclicidad es la tendencia a configurar algunos personajes absolutamente idénticos los unos a los otros. El universo cíclico de los textos mitológicos forma un sistema de varios niveles que comprende rasgos de organización topológica claramente definidos. Eso significa que ciclos tales como aquellos de los días y de las noches, de los años, de los nacimientos humanos o divinos, son considerados como homomorfos. He ahí por qué, aunque la noche, el invierno, la muerte, sean disímiles en muchas maneras, su aproximación no constituye una metáfora, como le pudiera parecer a un espíritu moderno. Todos esos elementos son una y la misma cosa (o más bien modos diferentes de transformación de una sola y misma cosa). Los personajes y objetos evocados en diferentes niveles del sistema cíclico y mitológico son los distintos términos que designan una sola y la misma cosa. Un texto mitológico, gracias a su excepcional capacidad de proceder a transformaciones topológicas, puede con una audacia asombrosa hacer afirmaciones sobre la identidad y la semejanza de elementos que nosotros difícilmente hubiéramos efectuado.

El universo topológico del mito no es discreto, [sino continuo]. Como trataremos de mostrar, cuando una disociación se produce, es resultado de una traducción inadecuada con metalenguajes discretos de tipo no mitológico.

La función del mito en cuanto mecanismo central de la formación de textos consiste en crear una representación del mundo, en establecer una identidad entre esferas alejadas. De hecho, el mito cumple numerosas funciones científicas en el contexto de culturas precientíficas. Dedicándose a establecer iso- y homomorfismos, a reducir la diversidad del mundo a imágenes invariantes, no solamente permitía a los textos de ese tipo tomar funcionalmente el lugar de la ciencia, sino que estimulaba también numerosas realizaciones culturales de un tipo estrictamente científico, tales como los calendarios y la astronomía. El parentesco funcional de esos sistemas puede ser constatado a partir del examen de las fuentes de la ciencia griega antigua.

Los textos generados por el mecanismo central de formación textual clasificaban, estratificaban y ordenaban. Reducían excesos y anomalías del mundo que rodeaba al ser humano a un modo de organización normado. Incluso si esos textos, cuando los exponemos en nuestra lengua, se asemejan a textos de intriga, no lo son. No tratan de acontecimientos excepcionales, sino de fenómenos fuera del tiempo, que se repiten indefinidamente y son, en ese sentido, inmutables. Aun cuando el relato habla de la muerte y del desmembramiento de un dios, y luego de su resurrección, no se trata de un relato de intriga en el sentido que nosotros entendemos hoy, puesto que esos acontecimientos son concebidos como inherentes a una posición dada en un ciclo, y que se repiten de la misma manera a lo largo de las edades. La regularidad de su repetición no constituye una anomalía ni un accidente, sino que es el resultado de una ley inmanente del mundo.

El mecanismo central y cíclico de generación textual no puede existir topológicamente por sí mismo. Tiene que estar opuesto a un mecanismo productor de textos organizado según una temporalidad lineal y sin regularidades, si no con anomalías. Así eran los cuentos orales que relataban «accidentes», «noticias», hechos diversos, felices o funestos. El primer tipo de textos contiene *principios*; el segundo, *acontecimientos*. Si el primer mecanismo ha dado nacimiento a textos *legislativos* y *normativos*, *sagrados* y también *científicos*, el segundo mecanismo ha generado textos *históricos*, *crónicas* y *anales*.

El registro de hechos únicos y contingentes, de crímenes, de desastres, de todo aquello que era considerado como violador del orden

público, ha sido la simiente histórica del relato de intriga. Por eso, el elemento fundador del género literario narrativo es la *novella*, es decir, la llamada *novela corta*, que, como se ha señalado con frecuencia, está basada en la anécdota.

Deberíamos mencionar de pasada las diferencias pragmáticas a las que han dado lugar esos tipos de textos que se oponen desde la noche de los tiempos. Los textos mitológicos, a causa de las leyes espaciales y topológicas que les son propias, ponen de relieve las leyes estructurales del homomorfismo: se establecen relaciones de equivalencia entre la disposición de los cuerpos celestes y las diversas partes del cuerpo humano, entre la sucesión de las estaciones en el curso de un año y el desarrollo de la vida humana*, etcétera. El resultado de todo eso es una situación semiótica elemental, donde cada mensaje debe ser interpretado, traducido, mientras que se ve transformado en una serie de signos de otro nivel. Puesto que el microcosmos del mundo interno de un ser humano es identificado con el macrocosmos del universo, cada relato es considerado por cada miembro de la audiencia como si fuera destinado a él personal e íntimamente. El mito cuenta siempre alguna cosa a propósito de mí. Las novelas cortas, por el contrario, o las anécdotas, hablan siempre de otra cosa. El primero organiza el mundo del oyente; las segundas añaden algo de interesante a lo que ya sabe del mundo.

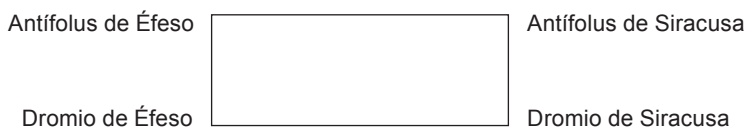
El relato de intriga moderno es fruto de la interacción y de la interferencia mutua de esos dos tipos primordiales de textos. En la medida en que ese proceso de interacción se instala en el espacio histórico real, en el curso de un inmenso período temporal, no puede ser ni simple ni uniforme.

La desaparición del mecanismo generador de textos vinculados con la temporalidad cíclica (o al menos con una restricción de su funcionamiento) ha estimulado la traducción de un gran número de textos mitológicos a la lengua de los sistemas lineales-discretos (entre los cuales conviene incluir los relatos orales de mitos-rituales y religiosos), y la creación de esos seudomitos novelescos que nos vienen primero a la mente cuando evocamos la mitología.

* Véase el capítulo sobre la moda de *Formas de vida* (Fontanille, 2017). Véase también, en literatura, las *Sonatas* de Ramón del Valle-Inclán: *Sonata de primavera*, *Sonata de estío*, *Sonata de otoño*, *Sonata de invierno* [NdT].

El primer resultado, y el más evidente de esa forma de traducción, ha sido la pérdida de todo isomorfismo entre los diferentes niveles de un texto. El segundo consistía en que los personajes repartidos por los diferentes niveles dejaron de ser percibidos como portadores de nombres diferentes por una figura única, y se escindieron en múltiples individualidades. Los textos terminaron por poner en escena numerosos héroes, lo cual es, en principio, imposible en el marco de relatos mitológicos verdaderos. La evolución del sistema de construcción cíclica al sistema de construcción lineal ha ocasionado una profunda reestructuración de los textos, en comparación con la cual las variaciones que han tenido lugar a lo largo de la historia de la literatura de intriga parecen accesorias. Ya no es importante saber si utilizamos, con el fin de reconstituir los orígenes mitológicos de un texto, versiones antiguas del mito o novelas del siglo XIX. Textos más recientes proporcionan a veces un material más rico para ese tipo de estudio.

El resultado más evidente de la trasposición de textos cíclicos a textos lineales fue la aparición de personajes dobles. Desde el *Menandro*, el drama de Alejandría, de Plauto, hasta Cervantes, Shakespeare y —vía Dostoievski— hasta las novelas del siglo XX (véase el sistema de personajes en pareja en *La vida de Klim Samgin* de Gorki), el héroe tiende a considerarse dotado de un compañero que es su doble, y con frecuencia por un grupo paradigmático completo de compañeros. Una comedia de Shakespeare comporta hasta cuádruples: un par de héroes que son gemelos, así como sus servidores, también gemelos (*La comedia de las equivocaciones*):



Evidentemente, tenemos aquí un caso en el que, si ese texto lineal se tradujera de nuevo al marco del sistema cíclico, esos cuatro personajes se encontrarían reducidos a un personaje único, y eso a causa de la identidad existente entre los gemelos, de una parte, y entre el par de «nobles» y el de «cómicos», de otra parte. La aparición de personajes dobles, que resulta de la división de grupos de nombres mutuamente equivalentes, constituía una lengua de intrigas que se prestaba a

numerosas interpretaciones diferentes en el marco de toda suerte de ideologías artísticas: los dobles podían ser el material de una intriga (Freidenberg, 1973) que permitiera efectuar combinaciones contrastadas de personajes, o también, como en las obras de Dostoievski, modelizar la complejidad interna de la personalidad humana.

Consideremos la comedia de Shakespeare *Como les plazca*, en cuanto ejemplo del uso de los dobles para crear la intriga.

Los personajes de esa comedia están claramente organizados en pares equivalentes, que se transformarían, si intentáramos traducir ese texto al marco del tiempo cíclico, en *un personaje único*. En cabeza de lista se encuentran los dos duques, que son hermanos, uno de los cuales vive «en el bosque», mientras que el otro, después de haber usurpado las tierras de su hermano, gobierna la provincia. Los personajes que viven, sea en la corte, sea en el bosque, están vinculados los unos con los otros por un principio de distribución complementaria: si uno de ellos se desplaza del bosque a la corte, el otro va en la dirección opuesta. Todo pasa como si no pudieran encontrarse en el marco de circunstancias únicas y similares. Puesto que el hecho de ir «al bosque» y de volver de allí es una fórmula mitológica común (la de los cuentos populares también), destinada a evocar la muerte y el renacimiento, entonces, es evidente que esas parejas dobles formarían, en un contexto mitológico, una figura única.

La oposición entre los dos hermanos-héroes se encuentra a su vez doblada en otro nivel por la relación antitética entre Oliver y Orlando, el mayor y el más joven de los hijos de *sir* Rolán de Boys, respectivamente. Así como el duque reinante, Oliver ha usurpado la herencia de su hermano y ha exiliado a Orlando al bosque (el paralelo que existe entre el duque Federico y Oliver queda claramente expuesto en el texto de la comedia). La frontera que divide «la corte» y «el bosque» constituye la línea más allá de la cual el renacimiento mitológico puede tener lugar: cuando los dos malhechores franquean la línea, se transforman instantáneamente en héroes virtuosos:

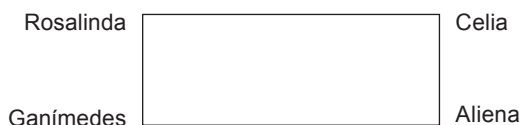
El duque Federico se dio cuenta de que cada día los personajes de alta distinción retirados en ese bosque habían elevado sus fuerzas considerablemente y se les habían subido a la cabeza con el fin de sorprender a su hermano y de atravesarlo con la espada. Apenas llegó a la orilla del bosque salvaje, encontró a un viejo religioso y, después de conversar algunos instantes con él, renunció a su empresa y al mundo, legando la corona a su hermano desterrado. (Shakespeare, 1964, V, 4)

La misma transformación tiene lugar con Oliver: «Era yo, pero no soy más yo. No me sonrojo al deciros lo que yo era, después que mi conversión me hace feliz por ser lo que ahora soy» (Shakespeare, 1964, V, 3).

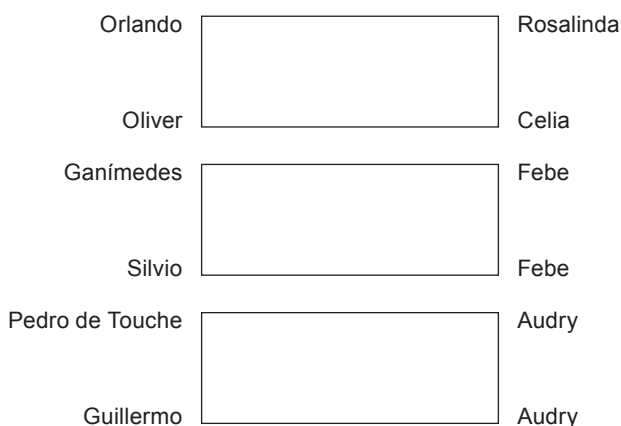
Obtenemos así un cuadrado en el cual los personajes considerados, siguiendo el eje horizontal, podrían constituir una sola y misma persona en diferentes momentos de la intriga («repartida» a lo largo de una escala lineal), mientras que, siguiendo el eje vertical, forman las diferentes proyecciones de un solo personaje:



Las paralelas, sin embargo, no se agotan ahí; los personajes femeninos son claramente hipóstasis de los héroes principales: Rosalinda y Celia son las hijas de los dos duques y, en el marco de una transformación a contrapelo de la intriga en relato cíclico, formarían una sola figura central. A la división elemental de la intriga en este nivel se añade una transformación esencial: las dos jóvenes hijas se van al bosque (una es exiliada, la otra se marcha por su propia voluntad), y ambas sufren una mutación. Las dos se disfrazan (Rosalinda llega hasta cambiar de sexo y se viste como hombre) y cambian de nombre, detalle característico de la reencarnación mitológica:



Un nuevo sistema de equivalencias se instala desde el comienzo de la intriga: un sistema de paralelismos se presenta claramente ante nosotros, a través del cual la naturaleza dual, masculino y femenino, de Ganímedes (que es acentuada por su nombre) da nacimiento a nuevas identificaciones mitológicas. El texto de Shakespeare las trata como una fuente de confusiones cómicas:



Todos estos pares de personajes repiten en diferentes niveles la misma situación y el mismo tipo de relaciones, doblándose los unos a los otros. Incluso el loco tiene su doble, en la forma de un personaje situado en un nivel tal vez más bajo aún: el idiota de la ciudad. «Oliver-Celia» forman un doblón de un nivel inferior al de «Orlando-Rosalinda» (en el marco del esquema invariante, el primero debe estar asociado a Federico y el segundo a su hermano exiliado). El cuadrado «Ganímedes-Febe-Febe-Silvio» es una variante de nivel inferior, mientras que el cuadrado «Pedro de Touche-Audry-Audry-Guillermo» es a su vez inferior al cuadrado precedente. Finalmente, todos los personajes significativos de la obra podrían, en el marco de un espacio cíclico, encontrarse combinados en una figura única.

Un personaje, sin embargo, contrasta con *todos* los demás de la obra: Jacques el melancólico. Él es el único que no participa en la intriga, ni en el regreso del bosque en compañía del anciano duque; permanece en el mismo espacio que Federico, exiliado ahora voluntario. Su personaje es el mejor definido de todos, pues encarna una crítica constante a ese mundo humano más allá del bosque. Puesto que «la corte» y «el bosque» forman un espacio asimétrico del tipo «mundo terrestre - mundo del más allá» (en el sentido mitológico), «mundo real - mundo ideal/fabuloso» (en la obra de Shakespeare), un personaje como Jacques se revela necesario en cuanto punto de referencia en el espacio artístico. No puede ser identificado con ningún personaje móvil ni vinculado con el espacio de la intriga: es la encarnación de una categoría espacial, la relación personificada de un mundo con otro mundo. Por eso, es la única figura que no franquea la frontera erigida entre el mundo de «la corte» y el mundo del «bosque».

Podemos considerar que los dobles son el resultado más elemental y evidente de la reformulación lineal del héroe de un texto cíclico. De hecho, la aparición de personajes *diferentes* es el resultado del mismo proceso. Como lo hemos constatado más arriba, los personajes pueden ser divididos en figuras móviles y en figuras inmóviles. Las primeras son libres de desplazarse por el espacio de la intriga, aptas para modificar su posición en el seno de la estructura del mundo artístico y para franquear la frontera que constituye el trazo tipológico de base de ese espacio. Por su parte, las figuras inmóviles son en realidad otras tantas funciones propias de ese espacio (Nekliudov, 1966; Lotman, 1978).

La situación primordial, en el sentido tipológico del término, está presente cuando el espacio de una intriga se encuentra dividido por medio de *una* frontera en esferas interna y externa, y cuando *un* personaje se ve obligado a aceptar en función de la intriga la posibilidad de esa frontera. Numerosas variantes se desarrollan a partir de esa situación. El personaje móvil se subdivide en un grupo paradigmático de personajes diferentes; la frontera se multiplica igualmente y un subgrupo de obstáculos personificados emerge, constituido por enemigos inmóviles («oponentes» en la terminología de Propp), fijados en algunos puntos del espacio de la intriga. El resultado es que el espacio de la intriga queda poblado por toda suerte de personajes enlazados y que forman contrastes. De esa situación podemos sacar la conclusión de que cuanto más se combina el mundo de personajes en una sola figura (un héroe, un obstáculo), más estrecha es su asociación con el tipo mitológico primordial de su organización estructural. La poesía lírica, porque está asociada a un esquema de intriga del tipo «yo-él/ella», o bien «yo-tú», es claramente el más «mitológico» de los géneros literarios modernos. Esta deducción se encuentra confirmada por el hecho de que comparte con los textos mitológicos algunos de los rasgos paradigmáticos evocados más arriba. Y es más probable que un lector considere un texto lírico, más bien que un texto épico, como el modelo esencial y natural de su personalidad.

Otro resultado fundamental de ese mismo proceso consiste en que las categorías de comienzo y fin del texto se atribuyen una función modelizadora más importante. Una vez que un relato se encuentra separado de su contexto ritual y adquiere, en el marco de una disposición lineal, una existencia verbal independiente, las fases de

comienzo y de fin de ese texto son sistemáticamente acentuadas. En ese sentido, los textos escatológicos pueden ser considerados como la primera señal probatoria de la desaparición del relato mítico y de la aparición del relato de intriga.

El desarrollo elemental de los acontecimientos en un relato mítico puede ser reducido a la secuencia: entrar en un espacio cerrado, salir de él (esta secuencia está totalmente abierta y puede ser multiplicada al infinito). En la medida en que se puede interpretar el espacio cerrado como «hundido», «sótano», «tumba», «casa», «mujer» (y asociarlo, por tanto, a la oscuridad, al calor y a la humedad²), el acto de penetrar ahí puede ser asociado, en diferentes niveles, a la «muerte», a la «concepción», al «retorno a la casa», etcétera, acciones frecuentemente identificadas las unas con las otras. La resurrección/nacimiento que sucede a la muerte/concepción está vinculada con esta última, porque el nacimiento es considerado no como la llegada de una nueva persona que no existía antes, sino como la renovación de una situación preexistente. Dado que la concepción es identificada con la muerte del padre, el nacimiento se identifica con su retorno. De eso se sigue que los dobles diacrónicos («padre-hijo»), lo mismo que los dobles sincrónicos, son el producto de la subdivisión de un texto-imagen único o cíclico³. Una prueba convincente de la persistencia de ese modelo mitológico reside en el sistema de duplicación que existe entre los hermanos Karamázov, así como en la actitud global de los hermanos en la relación con su padre, Fiódor Karamázov. Obedecen al esquema «degradación-renacimiento», completa identificación u oposición contrastada.

El origen mitológico de los dobles en la intriga puede ser descubierto por asociación con la redistribución de las fronteras de segmentación en los textos, con la presencia de rasgos de identificación y de diferenciación con el personaje principal.

En los mitos cíclicos que se derivan de esa base, es posible ordenar los acontecimientos que ahí se producen, pero no determinar las fronteras temporales del relato: toda muerte es seguida por un nacimiento y un rejuvenecimiento, a los cuales suceden a su turno el envejecimiento y la muerte. La transición hacia los relatos escatológicos ha traído consigo

2 Véase Ivanov y Toporov (1965).

3 El nacimiento de Tristán después de la muerte de su padre no es más que una de esas duplicaciones consecutivas, lo mismo que la duplicación de Isolda la Blanca e Isolda Dorada.

un desarrollo de la intriga lineal. Esto nos ha obligado a clasificar ese tipo de textos en el género narrativo que nos es habitual. La acción, situada en una temporalidad lineal, es construida como un relato de la degradación progresiva del mundo (el envejecimiento del dios), a la que suceden su muerte (desmembramiento, tortura, devoración, enterramiento; estos dos últimos términos son sinónimos en la medida en que implican el encierro en un espacio clausurado) y su resurrección, que marca la destrucción del mal y su erradicación definitiva. De ese modo, la progresión del mal es enlazada con el movimiento temporal, y su exterminio con el fin de ese movimiento, su detención total y eterna. Otra característica de la desaparición de la estructura mitológica antigua aparece en el caso del abandono de las relaciones isomórficas. Así, la eucaristía ha dejado de ser una acción equivalente a un enterramiento (al sufrimiento y al desmembramiento igualmente, que estaban, de una parte, asociados al acto de comer y de interrumpir la comida, y, de otra parte, identificados con las torturas de una ceremonia iniciática, que constituía ella misma una nueva forma de muerte), y se ha convertido en un *signo*.

Un vestigio mitológico puede ser identificado en una leyenda escatológica cuando el fin del relato, subrayado de manera aguda, no coincide con el fin biológico de la vida del héroe, con su muerte. La muerte (o su equivalente: partir y vivir ignorado de todos, etapa necesariamente seguida por la «reaparición» del héroe o por un sueño maravilloso que se desarrolla en algún lugar misterioso, sobre una roca, en una cueva o gruta, lo que continúa con el despertar del héroe y su retorno, etcétera) tiene lugar a mitad del relato y no al final. Esto suscita otra observación: si aceptamos la idea de que la leyenda escatológica es el producto de la reformulación de un mito [cíclico] en términos lineales y, por tanto, desde un punto de vista tipológico, es la forma de relato más próxima al mito (y probablemente la más antigua), entonces, tenemos que concluir que el final obligatoriamente feliz que encontramos en los cuentos de hadas no ha salido solo de la forma narrativa original que comporta un final acentuado; ha constituido igualmente, en el curso de una etapa dada, el único final posible, desprovisto de toda forma alternativa vinculada a la tragedia. El final escatológico no puede, por definición, ser sino el triunfo final del bien y la condenación, el castigo, del mal. Los finales «buenos» y «malos» a los que nos hemos acostumbrado son secundarios en la realización o no de ese esquema primordial.

La categoría del «inicio» no está claramente marcada en las leyendas escatológicas, y está bien que encuentre una expresión en forma de aberturas estables y de situaciones constantes. Tales comienzos pueden estar asociados a la idea de que un estado primordial ideal ha existido algún día y, posteriormente, se ha deteriorado para ser realizado de nuevo.

Los «inicios» estaban más claramente marcados en los textos culturalmente periféricos, como las crónicas. Decir para comenzar la descripción de un acontecimiento extraordinario: «el primero que ha comenzado...» o «cómo todo esto ha comenzado...», para un lector moderno, se reduce a proporcionar una explicación causal. El papel altamente modelizador de la categoría del «comienzo» aparece con toda nitidez en el *Conte du temps jadis* [Cuento de tiempos lejanos], formado en realidad por varios relatos sobre los comienzos: el inicio del país Rusia con el poder de los príncipes, de la fe cristiana, etcétera. El cronista se interesa igualmente por el crimen, pero principalmente desde ese ángulo. El interés de un acontecimiento particular es puesto a la luz por la evocación del primer hombre que cumplió un acto de ese género (así la condenación del fratricida se apoya en el destierro errante de Caín). En el *Relato de la campaña de Igor*, la campaña independiente dirigida por Igor es presentada por referencia a Oleg Goreslavich, iniciador de guerras intestinas (cuya importancia es tanto más grande dado que Oleg es el «fundador» de la línea de Igor por la sangre).

La traducción de textos mitológicos en narraciones lineales hizo posible la influencia recíproca de esos dos tipos de textos (los que describen el curso regular de los acontecimientos, y aquellos que se encuentran anecdóticamente desviados de ese curso). Esa interacción ha determinado ampliamente la evolución de la narrativa posterior.

La muerte temporal, en cuanto medio de evolucionar de un estado a otro —superior—, se encuentra en un abanico extremadamente amplio de textos y de rituales. Entre estos últimos está todo el grupo de rituales de iniciación y del ceremonial religioso: la tonsura de los monjes, la adopción del *skhima* y la consagración de los chamanes. La muerte, generalmente, está asociada ahí al despedazamiento del cuerpo, que después será enterrado o comido, y luego resucitado. Propp (1946) cita sobre este tema un gran número de fuentes, particularmente el estudio de Dyrenkovo sobre «La adquisición del *don* chamánico a través de las creencias tribales turcas», quien señala: «La sensación de que sus entrañas se retorcían, despedazadas, convertidas en trozos, es una condición necesaria del chamanismo, y precede al momento en que una persona se convierte en chamán» (p. 80). Propp menciona también

numerosos ejemplos en los que la perforación de la lengua y de las orejas, o la introducción de una serpiente en el cuerpo, anteceden a la aparición de un *don* profético.

Puesto que esos rituales han sido estudiados en el marco de un amplio contexto mitológico (véase Propp, Eliade y otros), podemos establecer fácilmente su correlación con la única invariante mitológica: «vida-muerte-resurrección (renovación)» o, en un nivel más abstracto, «entrar en un espacio cerrado - salir de él». La dificultad está en otra parte: en la inexplicable persistencia de ese esquema en aquellos casos donde todo enlace directo con el mundo del mito ha sido roto. Pushkin ha descrito en *El profeta* la adquisición de un «don chamánico» (es decir, «profético») con una precisión asombrosa, hasta llegar a detalles como la introducción en la boca del poeta «de la pequeña serpiente que personifica los poderes mágicos» (Propp, 1946, p. 79). Su descripción ha sido ampliamente atestiguada por los especialistas en la materia y, sin embargo, no conocía las fuentes ahora accesibles al etnógrafo moderno; por nuestra parte, ya no tenemos necesidad de rememorar, para comprender el poema de Pushkin, los textos bíblicos del profeta Isaías (6:1-13) y los tomados del Corán, a los cuales se refiere el autor para concebir las escenas iniciáticas de su poema (Kachtalieva, s. f.; Cherniaiev, 1898).

Tampoco es indispensable conocer la naturaleza del lazo de Pushkin con los ritos iniciáticos (relativos a la consagración de un chamán) ni conocer el origen de las formas gramaticales de una lengua para ser capaz de hablarla correctamente. Tal saber puede tener alguna utilidad, pero no constituye una condición mínima para comprender un texto [escrito en esa lengua]. La estructura mitológico-ritual subyacente de un texto se convierte en la base gramatical formal de ese texto que trata de la muerte del «hombre viejo» y de su renacimiento como profeta.

Un ejemplo más claro aún de ese proceso dual es la novela de Moravia titulada *La desobediencia*. De una parte, el contenido iniciático no es perceptible, en la medida en que está enteramente formalizado y, por consiguiente, traspuesto en una forma que no le permite al lector (no más, tal vez, que al autor) sentirla conscientemente, y, de otra parte, está allí presente desde un punto de vista tipológico. El tema de la novela es la transformación de un adolescente moderno en hombre. Plantea problemas contemporáneos como la rebelión de los adolescentes, el rechazo del mundo y la dolorosa transición de un egocentrismo tempestuoso y del culto de la autodestrucción a la aceptación abierta de la vida. Pero la intriga está construida según el esquema antiguo: el

fin de la infancia (fin de la existencia primera) está marcado por una atracción creciente por la muerte y por una ruptura consciente de los lazos que mantienen al héroe en vida (la rebelión contra sus padres y contra el mundo burgués se convierte en una rebelión contra la vida en cuanto tal). Después, le sobreviene una larga enfermedad que conduce al héroe a las puertas de la muerte, que es claramente su sustituto (las páginas que describen el delirio del joven se parecen al «descenso al más allá» de los textos mitológicos). Su primera unión con una mujer (la enfermera que lo cuida) marca el inicio de su retorno a la vida, de su evolución del nihilismo y de la rebelión a la aceptación del mundo y a su renacimiento. Ese esquema claramente mitológico, que reproduce los contornos clásicos de una iniciación, concluye con la imagen de un tren (en el cual el joven, ahora convaleciente, viaja con destino a un sanatorio de altura) que se hunde en el hueco negro de un túnel y de allí sale [a toda marcha]. Los dos extremos del túnel representan claramente la etapa mitológica antigua de la entrada en lo negro, en un espacio que, como el de una caverna, se parece a la muerte, y la salida de ese lugar, que constituye [la imagen de] un nuevo nacimiento.

Hemos indicado antes que las estructuras arcaicas han perdido su contenido en la conciencia contemporánea; y, porque forman el fundamento sintáctico de bloques novelescos importantes, pueden ser comparadas con las categorías gramaticales de una lengua. Pero, como ya sabemos, un proceso de cambio constante está actuando en el seno de un texto literario: lo que ha perdido, en un contexto lingüístico, su importancia semántica independiente conoce en el marco de la literatura una semantización secundaria, y recíprocamente. De esa manera, el relato mitológico sufre una renovación de orden secundario: deja de ser un organizador puramente formal de secuencias textuales para adquirir nuevas significaciones que con frecuencia nos regresan al mito, conscientemente o de manera involuntaria⁴.

4 Una prueba de la orientación consciente hacia el mito de *La desobediencia* es la manera de morir elegida por el joven de voluntad autodestructiva: él no piensa en el suicidio, sino en el hecho de ser descuartizado y devorado por animales salvajes. En la novela, esa idea está psicológicamente basada en las historias que ha oído de niño a propósito de un hombre que él piensa que está enterrado al lado de un zoológico, a propósito también de los mártires cristianos, y así por el estilo. Se reconoce fácilmente uno de los motivos universales de la muerte en los mitos (ser desmembrado y devorado): «El desmembramiento del cuerpo humano adquiere un lugar preponderante en un gran número de religiones y de mitos, y es importante igualmente en los relatos populares» (Propp, 1946,

Retomemos la novela de Moravia comentada más arriba. La imagen sugiere por la puesta en escena de la tecnología («el tren y el túnel») la referencia a una estructura mitológica arcaica: la de la transición hacia un nuevo estado, proceso que recuerda el de la muerte-renacimiento. Se trata de la cadena «muerte - relación sexual - renacimiento» y de la cadena «entrada en la oscuridad - salida a la luz», que representan el modelo invariante de todas las transformaciones posibles. Tenemos ahí un buen ejemplo del mecanismo que activa el nivel mitológico del arte moderno.

Si consideramos que las esferas culturales centrales y periféricas son otros tantos textos dotados de su organización específica, podremos notar los diferentes tipos de su organización interna.

El mecanismo cultural central vinculado a la formación de los mitos está organizado como un espacio topológico, es decir, circular. Cuando se proyecta el mito sobre un eje temporal lineal, de la zona del juego ritual a la esfera del texto verbal, sufre sustanciales transformaciones: al adquirir un carácter lineal y discontinuo, recibe los rasgos del

p. 80). Un material etnográfico abundante muestra que el desmembramiento es seguido por el enterramiento en el suelo. Enterramiento y siembra coinciden, como en la balada de Robert Burns, John Barleycorn [Hublon-blé], donde tortura, enterramiento en el suelo y cocción en la olla no son más que el preludio del renacimiento, y en la cual se crea una intriga en tres niveles: un nivel mitológico arcaico, un nivel de cuento popular (la guerra de los tres reyes contra John) y el nivel que incorpora la poesía del trabajo agrícola (sembrar o tragar). El desmembramiento y el enterramiento son ambos isomorfos de la concepción, porque son seguidos por la germinación o por el vómito, que son a su vez nuevas formas del nacimiento. Eliade cita, por ejemplo, el mito del gigante Ngakola, que tenía por costumbre comer a las gentes y regurgitarlas. En algunas tribus, ese mito es la base del rito de iniciación. Es también interesante notar que, en la novela de Moravia, la salida del héroe de la vida y del mundo de la infancia, del entorno de sus padres y de su propiedad, toma la forma del rasgado de billetes y entierro de los trozos en el suelo (todo esto provocado por el descubrimiento de un cofre repleto de billetes en la alcoba de sus padres, detrás de la imagen de la Madona, a cuyos pies lo han obligado a orar). Así, el esquema extremadamente arcaico del trastrocamiento de la vieja divinidad, de su desmembramiento y del enterramiento de los trozos de su cuerpo, seguido de una renovación tanto del dios como del hombre y del inicio de una «nueva vida», se ha convertido en un lenguaje con el cual el escritor trata candentes problemas contemporáneos.

texto verbal construido sobre el principio de la frase. Con eso se hace comparable a los textos puramente verbales que surgen en la periferia de la cultura. Esa comparación permite sacar a la luz la profunda diferencia que separa esos dos tipos de textos: la esfera central de la cultura se erige sobre el principio de una totalidad estructural integrada, lo mismo que una frase; la esfera periférica, por su parte, está organizada sobre el modelo de una cadena constituida por la simple junción de unidades estructuralmente independientes. Esos modos de organización corresponden de manera óptima a las funciones respectivas de esos tipos de textos; se trata de constituir, para el primero, un modelo estructural del mundo y, para el segundo, los archivos de las anomalías que se producen en ese mundo. Cada uno de esos dos grupos tiene una concepción propia del universo en cuanto totalidad.

El centro cultural que genera las leyes, el cual se deriva genéticamente del centro nuclear primordial, reconstruye el mundo en forma de una entidad perfectamente ordenada, que incluye una intriga única y una significación suprema. Aunque esté representado por un texto o por un grupo de textos, cumple en el sistema la función de un mecanismo normalizador situado en un metanivel en relación con los otros grupos de textos. Todos los textos de ese grupo están orgánicamente interconectados, lo cual es visible por el hecho de que pueden fácilmente ser reducidos a una sola frase. Puesto que el contenido de esa frase está vinculado a conceptos escatológicos, la imagen del mundo que produce alterna la tensión trágica de la intriga con la reconciliación final.

El sistema de los textos periféricos reconstruye una imagen del mundo donde predominan el azar y el desorden. Se muestra así capaz de evolucionar hacia el metanivel, pero no puede ser reducido a un solo texto organizado. Dado que ese grupo de textos considera las anomalías y las excepciones como los elementos constitutivos de las intrigas que él genera, la imagen general del mundo producida de esa manera es la de una extrema desorganización. El polo negativo de esa imagen se concretará por relatos fundados en acontecimientos trágicos, cada uno de los cuales constituye una violación del orden establecido; en otros términos, los hechos más improbables serán paradójicamente los más probables en ese mundo. El polo positivo se manifiesta a través del *milagro*, o sea, la solución menos esperada e improbable de los conflictos trágicos. Sin embargo, ya que esos textos se hallan desprovistos de toda organización de orden superior, el milagro jamás puede constituir una solución final. Por eso, la imagen del mundo producida resulta generalmente caótica y trágica.

A pesar de la constatación de que en cada cultura real podemos notar el predominio de uno u otro de esos mecanismos generadores de textos, debemos considerar que ese aspecto es subjetivo. El mecanismo cultural real implica la presencia de dos centros: la existencia de una tensión y la de una influencia recíproca. Cada uno de esos grupos, mientras lucha por alcanzar la posición dirigente en la jerarquía de una cultura dada, produce un efecto preciso sobre su competidor; al mismo tiempo, lucha para autodefinirse en cuanto texto de rango superior y para reducir a su opositor a una manifestación parcial, en un nivel inferior. Si los ejemplos que se refieren al ordenamiento de textos en un nivel estructural más elevado de una cultura dada son triviales, pueden ser ilustrados en filosofía por sistemas que van desde Platón a Hegel, y, en la teoría de las ciencias, por las ideas de Saussure; la construcción opuesta podría ser ilustrada por la imagen del mundo de Norbert Wiener y su entropía progresiva universal, según la cual una información es simplemente el fruto del azar y un episodio local. Cuando Tiútchev, agonizando, pedía que le dieran «un poco de luz», expresaba la convicción que durante toda su vida había sido la suya, a saber, el mundo solo es un caos desordenado y la luz, la razón y la ley son formas puramente locales, accidentales e inestables del «juego del desorden» (la referencia a Pascal era típica de su persona). Según Tiútchev, la humanidad está colocada en la frontera de dos mundos hostiles: por la naturaleza, pertenecemos al mundo del caos; por nuestro pensamiento, pertenecemos al logos, que es ajeno a la naturaleza. «Por eso, ante la naturaleza beligerante, el alma no puede cantar lo que hace el mar o lo que murmura la caña pensante».

El debate que opone las teorías causales-predeterminadas y las teorías probabilísticas en la física teórica del siglo xx es un ejemplo, en la esfera de la ciencia, del conflicto que hemos definido más arriba.

El conflicto dialógico existente entre los dos grupos de textos primordiales adquirió una significación diferente en el momento en que nació el arte («momento» no tiene aquí sentido cronológico, en la medida en que, aunque pudiéramos lógicamente distinguir el período artístico del período preartístico, no podremos hacerlo desde un punto de vista histórico).

Una correlación óptima permite, en un texto literario, a las estructuras en conflicto no estar dispuestas de manera jerárquica (es decir, en diversos niveles), sino de manera dialógica en un mismo nivel.

Por esa razón, un relato literario es la herramienta de modelización más flexible y eficaz para describir integralmente estructuras y situaciones extremadamente complejas.

Los sistemas en conflicto no son intercambiables, pero establecen relaciones estructurales, lo cual da nacimiento a un nuevo tipo de arreglo. Trataremos de ilustrar ese proceso tomando como ejemplo novelas de Dostoievski, cuya estructura dialógica, que ha sido analizada con tanta profundidad por Bajtín, es particularmente apropiada. Después de todo, como lo ha señalado Bajtín, una estructura dialógica no es una característica propia únicamente de Dostoievski, sino que es inherente a la forma novelesca. Podríamos expresar esto en un sentido más amplio aún, y proponer la sugerencia de que es inherente a textos literarios que pertenecen a determinados géneros. Pero no tratamos aquí del principio dialógico en todas sus formas. Nuestro propósito es más restringido, consistirá en el estudio de la manera como dos principios opuestos de la formación de intrigas se encuentran integrados en la forma narrativa de la novela.

Es fácil identificar en Dostoievski, como numerosos comentadores ya lo han hecho, la presencia de dos esferas opuestas: la de la acción cotidiana y la de los conflictos ideológicos. La primera, que pertenece al dominio del desarrollo de la intriga, puede a su vez ser subdividida entre el mundo de los acontecimientos cotidianos y la esfera de las historias criminales y policiales.

Se ha dicho con frecuencia que en Dostoievski los acontecimientos cotidianos se encuentran desarrollados con la «lógica de los escándalos», y que la expresión formal del lazo que se establece entre los episodios está constituida por la pequeña palabra *soudain* [de repente] (Slonimski, 1922). Para desarrollar esta observación, podríamos decir que los acontecimientos cotidianos se suceden en virtud de la ley de la menor probabilidad. Un lector, apoyándose en su experiencia personal, se limita a prever lo que se va a producir a continuación; algunas de sus previsiones son estimadas muy verosímiles, otras solamente como posibles, otras como improbables. El lector que toma conocimiento de un acontecimiento en una novela le aplica naturalmente su propia escala de previsiones (esa escala incluye, bien entendido, las previsiones derivadas de su experiencia literaria: es muy posible hacer una previsión subconsciente que extraiga de un texto literario su grado de probabilidad en la vida cotidiana). Así, puede construir el desarrollo más probable de la intriga. En Dostoievski, en cambio, es la previsión más improbable para el lector (en la vida y en la literatura a la vez) la que representa la única posibilidad para el escritor.

Consideremos, por ejemplo, el capítulo de *Los demonios* titulado «La serpiente sutil». La situación de apertura ya es por sí misma una violación de lo probable: Stepán Trofímovich Verjovenski ha sido invitado a la casa de Varvara Petrovna Stavroguina para una conversación importante y confidencial, pero cuando llega no encuentra a nadie. Otro acontecimiento extraordinario se produce en el entretiem po: una mujer desconocida y de comportamiento extraño aborda a la señora Stavroguina en la iglesia (ella declara que es María Timofyevna Lebyadkina) y, contra todas las reglas del buen sentido y de la coherencia de su personaje, la invita a su casa⁵. Lisa Grozdova, actuando de manera inexplicable, se encuentra implicada en el incidente y convence a la señora Stavroguina de invitarla también.

Verjovenski, lo mismo que el narrador, espera encontrar a Varvara Petrovna *sola*, pero al llegar escucha ruido de muchos pasos, «verdaderamente muy extraño». Oye que «alguien entra muy rápido», observación a la cual sucede el desmentido: «La señora Stavroguina no debió ciertamente entrar de esa manera». Sin embargo, de ella se trataba (la joven la seguía «a cierta distancia y con paso lento»). A continuación, viene el comportamiento insólito y escandaloso de la señorita Lebyadkina. Cuando este episodio ha concluido, la señora Drozdova, madre de Lisa, aparece de repente y tiene lugar una escena a la vez escandalosa e inesperada entre la señora Stavroguina y la dulce y sumisa señora Drozdova, que se comporta con agresividad. La escena termina con el desvanecimiento de la señora Stavroguina y con una reconciliación. Otro personaje entra entonces, Dasha Shatova. Pero la conversación no se refiere al cortejo que le hace Verjovenski, lo que *era la razón por la cual había sido invitado* (de manera muy improbable todo el mundo había olvidado eso); en su lugar, se habla de una cosa completamente diferente: una nueva complicación. Dasha les dice que, ante los requerimientos de Nicolás Stavroguin, ella había dado el dinero al capitán Lebyadkin. Esa información pone de manifiesto la existencia de una relación misteriosa entre personas que, según toda probabilidad, no hubieran podido conocerse jamás.

El capitán Lebyadkin, anunciado en ese momento, y a pesar de la observación unánime de que no era la clase de persona que podía ser admitida en un «salón», y que por eso no podían recibirlo, ingresa, sin embargo, porque ha sido invitado (Dostoievski, 2011)⁶. La señora

5 Los héroes de Dostoievski tienden sistemáticamente a cometer acciones en desacuerdo con su personaje, que parecen extrañas y no motivadas.

6 Las citas siguientes han sido tomadas del mismo capítulo.

Stavroguina hace salir a Lisa («Lisa, en particular, no tiene nada que hacer aquí»), después de lo cual la aludida permanece en la sala con toda naturalidad. El capitán Lebyadkin llega en ese momento y su aparición solo constituye un eslabón más en esa cadena de absurdos: asombra a todo el mundo por su *insuficiente fealdad*; está vestido decentemente e incluso con estilo, no está ebrio (Liputin había dicho de él que «forma parte de esas gentes que tienen un aire indecente, aun con lino claro»). Cuando la campanilla es agitada para que lleven a Lebyadkin a la puerta, el sirviente que entra anuncia que «el señor Stavroguin acaba de llegar y se dirige al salón». Pero no se presenta Stavroguin, sino un joven desconocido que declara que es hijo de Verjovenski, Pedro. Luego aparece Stavroguin; está todavía en el umbral cuando Varvara Petrovna le hace la pregunta más inesperada: «¿Es cierto que esta infeliz lisiada —¡está allá, allá, mira!— es tu mujer legítima?». Stavroguin no responde, pero toma la mano de su madre y la levanta respetuosamente hasta sus labios, la besa, y lleva con mucha delicadeza a María Timofyevna fuera de la sala. En su ausencia, Pedro Verjovenski «explica» el comportamiento de Stavroguin: «El deseo inoportuno de ese gentilhombre que parecía caído del cielo y contador de anécdotas de la vida de otro hombre era verdaderamente extraño y contrario a las reglas de conducta convenientes». Aterrorizado por Pedro Verjovenski, el capitán Lebyadkin se retira tímidamente, y sigue una verdadera apoteosis de Nicolás Stavroguin. Lisa se convierte en histérica de manera insólita. Apenas se calma cuando Pedro Verjovenski hace una revelación inesperada, cuyo resultado es que su padre se retire avergonzado. De manera también sorpresiva, Dasha Shatova, que todo ese tiempo se había mantenido sentada en un rincón sin decir palabra, golpea a Nicolás en la cara y Lisa se desmaya.

Basta con echar una mirada a esta lista de episodios para convencerse de que no existe entre sus elementos ninguna conexión interna. La sucesión de secuencias distintas que forman la acción parece totalmente aleatoria, lo cual es acentuado por el hecho de que en la mayor parte de los casos existe algún grado de predictibilidad, pero que, sin embargo, es invertido: los episodios se suceden no en el orden de la mayor probabilidad, sino de la menor.

Entre lo inesperado en la vida cotidiana y lo inesperado que preside una historia de detectives, existe una diferencia importante. La secuencia eventual aleatoria como aparece en la historia de detectives es falsamente accidental. Solo le parece tal a un lector que ignora el *secreto* de la intriga y que tiende a atribuir importancia a lo que no la tiene, y viceversa. Puesto que el lector debe mantenerse en la ignorancia

el mayor tiempo posible, los errores que contengan sus presuposiciones no le serán revelados hasta el desenlace. La solución errónea es la que parece más lógica y más convincente. Ocasionalmente, la ausencia de enlace entre los diferentes episodios se deja adivinar para sugerir al lector que sus suposiciones están marcadas por el error.

Una lógica está actuando en la historia criminal de *Los demonios*, la cual es perceptible en el episodio descrito más arriba. Una parte de los acontecimientos se parece allí a una acumulación de sucesos absurdos, aunque por lo que sigue la revelación de crímenes secretos muestra hasta qué punto se organizan lógicamente. No se puede decir lo mismo de toda la cadena de episodios contenida en ese capítulo, pues la mayor parte obedece a un principio de absurdidad aleatoria. En la historia de detectives, la absurdidad (el error) de las conexiones falsamente realizadas por quien ignora el origen secreto de las acciones permanece oculta hasta un cierto momento del relato; pero, en el extracto que hemos comentado (como en otros parecidos), Dostoievski se limita a advertir a sus lectores, en el caso de que no perciban el principio con el que el texto ha sido construido (véase expresiones como «un día de sorpresas», «todo ha evolucionado en un sentido que nadie podía prever», etcétera).

Cada nivel posee su propia organización sintagmática característica, la cual asegura la complejidad de la interacción de los diferentes niveles.

Hace bastantes años, Boris Engelgardt puso en evidencia la regla según la cual el núcleo ideológico de las novelas de Dostoievski organiza directamente el desarrollo de la intriga. Bajtín fue más lejos y propuso que la construcción monológica era el resultado natural de la transformación de un mito en un texto normalizador, mientras que en Dostoievski es el diálogo* el que constituye la estructura nuclear de sus novelas.

Las ideas de Dostoievski, el pensador acerca de la inauguración polifónica de su novela, han modificado la forma misma de existencia de sus novelas [...], que, liberadas de su aislamiento y de su encierro monológicos, se convierten totalmente en dialogizadas y acceden al gran diálogo novelesco. (Bajtín, 1970, p. 118)

* Como habrá comprendido el lector, el «diálogo» no es solamente verbal, sino que se trata más bien del «diálogo» entre acontecimientos, episodios, situaciones y personajes de la intriga y de su organización sintagmática [NdT].

De ese modo, el centro ideológico absorbe los rasgos estructurales de los textos periféricos. Y un proceso inverso se produce al transformar el nivel cotidiano en una cadena de escándalos y de choques. ¿Significa eso que el nivel cotidiano en Dostoievski, saturado de acontecimientos aleatorios y que pone en escena la frustración de todas las esperanzas legítimas, es el retrato del mundo material en toda su locura y en su estado de «pecado»? Sí y no, porque el carácter imprevisible y hasta absurdo de los acontecimientos en Dostoievski es un signo de escándalo, pero también de milagro. Escándalo y milagro son los polos que determinan, de una parte, la ruina final y, de otra parte, la salvación final. Son al mismo tiempo inmotivados y anormales. Así, el momento escatológico de la solución instantánea y definitiva de todas las contradicciones trágicas de la vida no es atribuido a la vida del exterior a partir del dominio de las ideas, sino que se encuentra en la sustancia vital misma.

Un modelo de esa fusión del escándalo y del milagro, que ilustra su similitud, está constituido por el juego de cartas o por la ruleta. Por un lado, el juego de azar encarna el carácter escandaloso de la vida escandalosa: «Hoy ha sido un día ridículo, escandaloso y absurdo» (Dostoievski, 1956, p. 38)⁷. Por otro lado, encarna el milagro escatológico de una solución a todos los conflictos. En el centro del *jugador* se halla una sed de milagros. Una ganancia representa «algo milagroso. Aunque sea totalmente explicable matemáticamente, para mí sigue siendo un acontecimiento milagroso» (Dostoievski, 1956, p. 128). La novela subraya frecuentemente que el amor al juego de azar no está ligado al dinero, sino a la sed de una salvación instantánea y definitiva. Una ganancia está asociada a la idea puramente mitológica de la resurrección al final de una vida pecaminosa y al comienzo de una existencia enteramente nueva: «¿Qué soy yo hoy? Un cero. ¿Qué podría ser mañana? Mañana yo podría levantarme de entre los muertos y recomenzar a vivir» (Dostoievski, 1956, p. 153)⁸.

7 Véase también: «¡Y cuántos clamores, cuánta agitación de palabras y de ruido» (Dostoievski, 1956, p. 51).

8 La observación es una paráfrasis evidente del abad Sieyès: «¿Qué es el tercer estado? Nada. ¿Qué podría llegar a ser? Todo», que da a la sed de milagro una connotación política, como con Raskólnikov en *Crimen y castigo*. Véase también: «Estar rendido a la vida, vivir de nuevo» (Dostoievski, 1956, p. 161).

La observación de Astley, según la cual «la ruleta es un juego ruso por excelencia», asume desde ese ángulo la significación de una antítesis fundamental entre la prudencia alemana y la atracción rusa por la ruina instantánea («[el ruso] dilapida su dinero de manera escandalosa y vana») o por la salvación inmediata: el milagro («convertirse en rico rápidamente, en algunas horas, sin trabajar») (Dostoievski, 1956, p. 40). En un sentido, Raskólnikov se encuentra ya en *El jugador*, con quien comparte la atracción por la destrucción instantánea o por la salvación inmediata de todos. Pero es Sonia la que hace el don de la salvación de su alma a Raskólnikov.

Si el dialogismo es así la penetración de la vida con toda su diversidad en el interior de la esfera ordenada de la teoría, el mitologismo penetra simultáneamente en la esfera de lo extraordinario. Las novelas de Dostoievski son una ilustración brillante de lo que se puede considerar como una característica común de todos los textos narrativos literarios.

Hemos visto que el desarrollo lineal de un texto mitológico ha engendrado la división del héroe primordial en pares y en grupos. El proceso inverso se produce también. Cuando un mito transcrito en el sistema lineal ve acentuar sus categorías narrativas de inicio y de final, esas categorías no coinciden necesariamente con los límites biológicos de la vida humana; ese fenómeno es producido tardíamente. En el marco de la leyenda escatológica y de textos parecidos, la segmentación de la vida humana en secciones continuas puede ser articulada de manera totalmente inesperada. Por eso, el isomorfismo existente entre el enterramiento (o el «ser comido») y la concepción, entre el nacimiento y el renacimiento, puede ser puesto en escena en un relato con los rasgos de un héroe, que comience por la muerte de este último, mientras que el nacimiento/renacimiento tenga lugar a la mitad del relato. Todo el ciclo escatológico que comprende al héroe cuando está ya en vida (el relato no comienza generalmente con su nacimiento), su envejecimiento, su decadencia (la caída producida por un comportamiento incorrecto) o por un defecto congénito (el héroe es un monstruo, un loco o un enfermo), después su muerte, su renacimiento y una nueva existencia de ahora en adelante ideal (que habitualmente termina no con su muerte, sino con su apoteosis), todo eso es percibido como un relato a propósito de una persona única. Si la muerte sobreviene en el curso del relato y acarrea un cambio de nombre, una completa transformación del personaje, y una transformación simétrica de su comportamiento

(un gran pecador se convierte en un gran santo); esto no nos hace, sin embargo, considerar la historia como un relato que trata de *dos* personajes, como podríamos hacerlo en un texto moderno.

Un ejemplo es la historia de la conversión de Saulo en los Hechos de los Apóstoles. La historia de Saulo/Pablo no empieza con su nacimiento, sino con una referencia a su presencia en el momento de la muerte del primer mártir del cristianismo, Esteban. Es descrito como un muchacho que «respira muerte y matanza contra los discípulos del Señor» (Hechos 9:1) y como perseguidor de los cristianos. En el camino a Damasco, «se encuentra de golpe envuelto por una brillante luz del cielo» (Hechos 9:3). Oye una voz, pierde la vista y, cuando milagrosamente la recobra, se convierte en «vaso de elección» del Señor (Hechos 9:15) y cambia su nombre por el de Pablo.

Esta historia es una realización casi ideal del esquema: la muerte y el nacimiento no enmarcan la historia del héroe, sino que son colocados en el medio, porque los acontecimientos del camino de Damasco son una forma de muerte que conduce al renacimiento. Por lo demás, desde el punto de vista de «la unidad de acción» clásica o de la lógica del personaje «realista», la identificación de Saulo con Pablo, en cuanto persona única, está *desprovista* de fundamento. Ese texto no comporta, sin embargo, dos personajes que existan secuencialmente, sino uno solo.

Ese esquema de delimitación de un personaje está influenciado por las tradiciones mito-legendarias; se utiliza en obras literarias posteriores en cuanto lenguaje que permite concebir textos que se refieren a una «nueva visión» o a la transformación súbita del ser del héroe. Así es como en los cuentos de hadas un loco puede convertirse en zar (con un viaje al bosque de Baba Yaga, con expresiones como «trepó a una oreja, luego a la otra, y se transformó en un bello joven»; y otras transformaciones semejantes, que, con seguridad, evocan la muerte y el renacimiento). En textos posteriores, ese mismo esquema se halla en las historias de grandes pecadores que se convierten en santos, por ejemplo, san Andrés de Creta o el pope Gregorio (Gudzy, 1915a, pp. 247-256; Gudzy, 1915b, pp. 11, 18), como se puede comprobar en el poema «Vlas» de Nekrásov.

Al comienzo del poema, el héroe es un gran pecador:

Las gentes cuentan que fue
un gran pecador. En casa de ese campesino
Dios estaba ausente; por los golpes que le daba
llevó a su mujer a la tumba;
albergaba a los ladrones de caballos
que vivían del latrocinio.

A continuación, sobreviene su enfermedad. Un cuadro sorprendente del infierno, que en este poema es funcionalmente equivalente a la muerte:

Las gentes dicen que en su delirio
tuvo una visión:
vio que la luz se apagaba;
vio a los pecadores en el infierno,
los demonios ágiles que los atormentaban,
una bruja gesticulante que los espoleaba,
etíopes negros
con ojos como carbones...

Su retorno a la vida produce una completa transformación:

Vlas abandonó su chacra,
y a pies desnudos, de rodillas,
agobiado por una tristeza inextinguible,
con el rostro sombrío, alto y erecto,
con paso mesurado caminó
a través de pueblos y ciudades. (Nekrásov, 1966, pp. 100-103)

El momento crítico del renacimiento es frecuentemente puesto en evidencia por la existencia de un doble del héroe (hemos comentado anteriormente esa característica). Ese doble no renace (o no rejuvenece), sino que perece. Podemos encontrar tales episodios en numerosos textos, desde el mito de Medea (el rejuvenecimiento mágico de un cordero que ha sido descuartizado y cocinado; y la muerte del rey Peleo, que siguió el mismo procedimiento) hasta el final de *El pequeño caballo corcovado* de Yershov.

El modelo «declinación-renacimiento», igualmente, está ampliamente representado en la literatura moderna. Organiza varios poemas de Pushkin, en particular aquel que se titula «Resurrección». Recordemos los versos de Mijalevich en *Nido de gentilhombres* de Turguéniev (1982):

A impulsos nuevos todo mi corazón se ha entregado
como un alma de niño mi alma se ha convertido,
todo lo que adoraba, hoy lo quemo,
y adoro hoy todo lo que he quemado. (p. 197)

Podemos encontrar aquí un personaje compuesto de dos partes diametralmente opuestas, y la transformación de uno en otro es concebida como una renovación. La infancia no llega al comienzo, sino al medio del desarrollo temporal del cuadro. La novela de Tolstói titulada *Resurrección* está construida siguiendo las mismas líneas directrices. A pesar de toda la diferencia que existe entre las concepciones históricas concretas que se encuentran reemplazadas por el mecanismo de la intriga, la reiteración de títulos tales como «Renacimiento» y «Resurrección» no es puro azar.

Al esquema propio de la leyenda escatológica se ha añadido una identificación entre un personaje literario inmerso en la vida cotidiana y la humanidad en general. Esto ha permitido modelizar el mundo interior de un personaje lo mismo que un macrocosmos, e interpretar un individuo lo mismo que una colectividad en situación de conflicto.

La intriga es un medio poderoso para dar un sentido a la vida. Solamente cuando formas novelescas asoman a la luz, las gentes pueden aprender a distinguir las características propias de la intriga que contiene la realidad, es decir, a dividir el flujo continuo de los acontecimientos en unidades discontinuas, enlazando esas unidades entre sí y organizándolas en cadenas ordenadas por medio de interpretaciones semánticas. La esencia de la intriga reside en la selección de los acontecimientos que constituyen las unidades discontinuas de la intriga; después, en la operación que consiste en darle una significación y una función temporal, causal o cualquier otra.

Cuanta más libertad adquieren los seres humanos con relación a un funcionamiento automático procedente de su programación genética, más importante es para ellos construir sistemas de intriga eventuales y de comportamiento. Para componer tales sistemas, deben conocer el lenguaje. El lenguaje original de la intriga literaria cumplía esa función; posteriormente, el proceso se hizo más complicado y se alejó de los

esquemas elementales que hemos comentado en este capítulo. Lo mismo que todo lenguaje, el lenguaje de la intriga, a fin de estar en capacidad de transmitir y de modelizar un contenido cualquiera, debe estar disociado de ese contenido. Los modelos que vieron la luz en los tiempos arcaicos estaban disociados de los mensajes que transmitían, pero constituían el material que permitía la elaboración textual de esos mensajes. Además, cabe recordar que, en el dominio del arte, el lenguaje y el texto cambian constantemente sus lugares y sus funciones.

Creando textos de intriga, la humanidad ha aprendido a discernir las intrigas que actúan en la vida, y en ese sentido, a dar sentido a la vida.

V

Los espacios simbólicos

1. EL ESPACIO GEOGRÁFICO EN LOS TEXTOS RUSOS MEDIEVALES

La comprensión del espacio geográfico es uno de los medios por los cuales el espíritu humano modela el espacio. La geografía ha visto la luz en circunstancias históricas particulares, y los diferentes contornos que ha adoptado dependen de la naturaleza de los modelos generales del mundo del que ha formado parte. No tenemos la intención de describir aquí el espacio medieval en su totalidad, sino de poner brevemente en evidencia algunas de sus diferencias con nuestra geografía moderna.

En el sistema del pensamiento medieval, la vida terrestre tenía una clase de valores opuesta a la de la vida celeste. La Tierra, en cuanto concepto geográfico, era percibida como el lugar de la vida terrestre (es decir que era un miembro de la oposición «Tierra/cielo») y, por consiguiente, revestía una significación religiosa y moral desconocida de la geografía moderna. Esas ideas se aplicaban a toda la geografía: algunas regiones eran virtuosas y otras pecadoras. Moverse en el espacio geográfico significaba desplazarse a lo largo de una escala vertical de valores religiosos y morales; la cima de la escala estaba constituida por el cielo, y su base, por el infierno.

Pero cabe recordar que para el espíritu medieval ruso esas oposiciones de «Tierra/cielo» y «vida terrestre/vida del más allá» implicaban una situación propiamente espacial para el segundo miembro de las oposiciones. La idea de que la vida terrestre podía ser opuesta a la vida celeste como el espacio al no espacio era firmemente rechazada por el pensamiento más «realista» de la ortodoxia*. El obispo Basil de

* Para la ortodoxia menos cerrada (católicos no dogmáticos, anglicanos, luteranos y algunas sectas cristianas más abiertas al pensamiento moderno), ni el *cielo* ni el *infierno* son *espacios*, sino *estados*. Ni las «almas» ni los «cuerpos resucitados» necesitan espacio alguno para subsistir. Sin embargo, la visión medieval sigue muy arraigada en la gente con poca o ninguna instrucción [NdT].

Nóvgorod censuró al obispo Fiódor de Tver por su afirmación de que la posvida se desarrollaría fuera del espacio, y sería de naturaleza puramente ideal. El obispo Basil escribió: «Y según tú, mi hermano, cuando Cristo en el Evangelio habla de su retorno, ¿lo hace en forma figurada?».

Más aún, puesto que la vida terrestre es transitoria y está sujeta a la putrefacción, mientras que el cielo es eterno e incorruptible, entonces, la «materialidad» del cielo es más bien «real». Los seres santos que allí habitan no están sujetos a la decrepitud, a la descomposición ni a la muerte, aunque no son inmateriales, sino al contrario eternamente materiales.

Todas las obras de Dios son incorruptibles. Yo mismo, hermano, soy el testigo, cuando Cristo entró libremente en Jerusalén para vivir allí su Pasión, con Sus manos cerró las puertas de la ciudad, y hasta el día de hoy siguen cerradas [...] Cristo plantó allí cien higueras y no se han movido, no han muerto y no se han podrido. (*Colección completa de crónicas rusas*, 1853, p. 88)

Así, la vida terrestre, temporal, puede ser opuesta a la vida celeste, eterna, pero esa oposición no es de orden espacial. Además, las nociones de valor moral y de situación local se han fusionado: los locales han adquirido una significación moral, y las nociones morales, una significación espacial. La geografía se ha convertido en una forma de ética¹.

De ese modo, cada movimiento efectuado en el espacio geográfico se hace significativo en el sentido religioso y moral del término. En la literatura medieval, un viaje al infierno o al paraíso es siempre pensado en términos geográficos. Eso explica la composición de *La divina comedia* (ver más adelante) y la del *Viaje de la Madre de Dios a través de los tormentos*; en esta última obra, el arcángel Miguel, que guía a la Madre de Dios, pregunta: «¿Adónde deseáis ir, Madre Bendita, al este o al oeste? [...] A la derecha, al Paraíso, o a la izquierda, donde se

1 Véase la expresión muy clara de esta idea en los «apócrifos», «La conversación de tres santos hombres»: «¿Cuál es la altura de los cielos, la anchura de la Tierra y la profundidad del mar? Juan ha dicho: el Padre, el Hijo y el Santo Espíritu» (*Colección de obras literarias antiguas rusas*, 1862, p. 169).

encuentran los grandes tormentos?» (*Colección de obras literarias antiguas rusas*, 1862, pp. 119-122)².

Esos conceptos aparecen muy claramente en la carta del obispo Basil al obispo Fiódor. Allí encontramos la confirmación de que «el paraíso está al este, en el Edén». Del paraíso salen cuatro ríos: el Tigris, el Nilo, el Éufrates y el Fisón. El infierno se encuentra al oeste, «más allá de los mares rugientes» (el océano Ártico), y «numerosos serán los hijos de Nóvgorod que lo verán». Es igualmente posible llegar al paraíso siguiendo su curso por el espacio geográfico, como sucedió con los marinos de Nóvgorod:

El lugar del Santo Paraíso fue descubierto por Moislav de Nóvgorod y su hijo Jacob; en total había tres barcos, uno de ellos se extravió y se hundió, los otros dos fueron arrastrados por el viento y por el mar durante un largo tiempo, y transportados sobre altas montañas... y desde lo alto de las montañas escucharon gritos de alegría y voces alegres que cantaban. (*Colección completa de crónicas rusas*, 1853, pp. 87-88)

De acuerdo con esas ideas, el hombre medieval consideraba un viaje en el espacio geográfico como un desplazamiento en el sentido religioso y moral del término; así, los países estaban clasificados como heréticos, paganos y santos. Los ideales sociales, lo mismo que todos los sistemas sociales que el espíritu medieval podía imaginar, eran pensados como si se encontraran realizados en un lugar geográfico preciso. La geografía y la literatura geográfica eran utópicas por esencia, y cada viaje tomaba el aire de un peregrinaje.

Es típico de la Edad Media no tratar la geografía como una disciplina científica, sino más bien como una rama de la utopía* religiosa. A esa manera de ver correspondía una actitud específica ante el viaje y el viajero: un largo viaje convertía al viajero en un santo y, simultáneamente, el camino que conducía a la santidad implicaba necesariamente abandonar una vida de comodidad y salir de viaje. Liberarse de sus pecados significaba partir lejos, desplazarse en el espacio. Asimismo, una ida al monasterio constituía un desplazamiento

2 Véase también «El relato de los tres monjes: cómo encontraron a san Macario», donde el paraíso es descrito como una región particular. Hay que atravesar allí ciudades, «una de hierro, la otra de cobre, y más allá de las ciudades, se encuentra el paraíso de Dios» (*Colección de obras literarias antiguas rusas*, 1862, p. 139).

* Utopía: buen lugar sin lugar [NdT].

de un lugar de pecado a un lugar santo; se asimilaba a un peregrinaje y a la muerte, porque la muerte misma era considerada como un desplazamiento en el espacio.

Místicos como los *startsy* transvolgaicos [de más allá del Volga], que tenían una visión inmaterial del paraíso, negaban la necesidad de viajar: la oración profunda y la espera extática de la «luz» no se realizaban en el viaje. En la literatura masónica del siglo XVIII, el campo semántico de la geografía fue integralmente reemplazado por el de la moral, y la historia de un viaje a través del espacio era tratada como una alegoría de regeneración moral. Pero esto nos lleva más allá de los límites de nuestro tema. Otra vía que ha favorecido la destrucción de ese lazo fue el nacimiento de una aproximación científica a la geografía.

Es interesante comparar desde ese ángulo la *Historia del reino indio* con *El viaje más allá de los tres mares* de Afanasy Nikitin. Esas dos obras nos presentan la India bajo iluminaciones muy diferentes. En la primera, la India es una utopía que contrasta de manera antitética con Rusia, en el marco de un sistema único de actitudes sociales, morales y religiosas. Y esa India ideal, utópica, no solo se beneficia de relaciones sociales mejores que las de Rusia; posee igualmente características geográficas superiores, como un clima específico que favorece una vida animal y vegetal diferente. Su desplazamiento espacial a ese lugar ha llevado al viajero a otro grado de bondad. Y esa bondad inhabitual supone un contexto geográfico inhabitual. Yohann, que es rey y sacerdote del reino indio, declara lo siguiente sobre su país:

En mi país, hay gentes mitad pájaros, mitad humanos, y otros que tienen cabezas de perros; en mi reino, nacen elefantes, dromedarios, cocodrilos y camellos. El cocodrilo es un animal feroz, y si se encolecciona, moja un árbol o cualquier otra cosa, y de repente comienza a arder [...]. Poseo una tierra que reverdece donde los animales salvajes galopan; en mi país, no hay ni enemigos, ni ladrones, ni envidiosos; en mi país, solo hay ricos. No hay aquí ni serpientes, ni sapos, ni dragones, y si alguno de ellos viene, aquí muere. (Veselovski, 1881, p. 345)

En la literatura medieval se encuentra una asociación estrecha entre el grado de bondad y el clima: el paraíso es particularmente fértil y su clima favorable al ser humano, lo opuesto del infierno. En el paraíso, el suelo es rico y todo allí crece en abundancia, mientras que en el infierno el clima hace que toda vida sea imposible; es una tierra de hielo y de fuego.

En la tradición rusa medieval de *La historia de la guerra judía* de Flavio Josefo, el lugar de la posvida donde reside el alma de los bienaventurados se sitúa «más allá del océano, en un lugar en el que no hay ni lluvia ni nieve, ni fuego del sol, sino un viento ligero que sopla del mar, y un viento del sur, perfumado». El infierno, en cambio, tiene un clima muy diferente: «Si hay un pecador, es llevado a un lugar sombrío y ventoso» (Meshcherski, 1958, p. 256).

La India descrita por Afanasy Nikitin es totalmente diferente de la India del «rey y sacerdote» Yohann. Tiene un clima y costumbres propias, pero no un rango específico en una escala de pecado ni de bondad. En ese sentido, no se puede decir que Rusia ocupa un lugar especial en ese sistema de valores, que aquí simplemente no existe. El concepto medieval de espacio ha desaparecido y ha sido reemplazado por la idea de espacio en el sentido moderno del término. La comprensión del espacio por Afanasy Nikitin está más próxima de la de las Luces que de la que tenía la Edad Media.

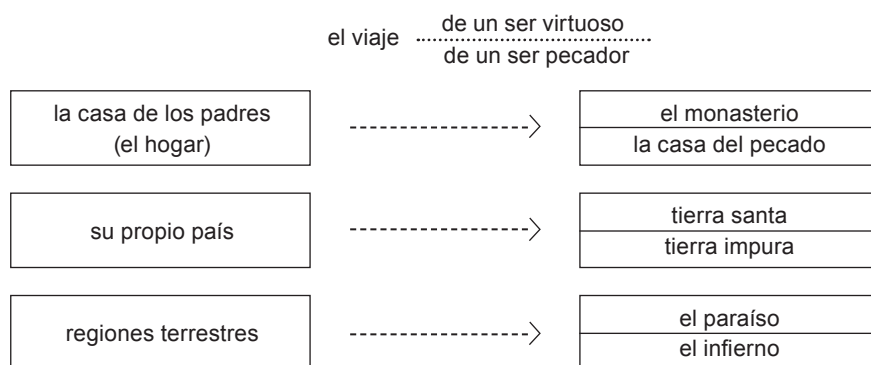
La representación medieval del espacio recubría igualmente la noción de elección, que se desprendía orgánicamente del reparto del mundo en regiones virtuosas y en regiones pecadoras. Esa concepción, que emanaba de la tendencia, propia de las sociedades medievales, a cerrarse sobre sí mismas en ciertas etapas de su desarrollo, ha dejado su huella en las nociones espaciales. La oposición «yo/los otros» terminó por ser considerada una variante de las oposiciones «virtuoso/pecador», «bueno/malo». Ese sistema de pensamiento no permitía comparar su propio país con la utopía bienaventurada de una región extranjera: todo lo que no era «nuestro» era pecador. Ostrovski (1965) ha expresado con energía ese sentimiento en su obra teatral *La tormenta* a través de las palabras de Feklusha:

Las gentes cuentan, mi querida hija, que hay regiones donde no existen zares ortodoxos, sino sultanes que gobiernan... En una de ellas es el sultán Mahmoud el Turco el que está en el trono; en otra, el sultán Mahmoud el Persa, y los juicios que emiten, mi querida hija, sobre todos sus súbditos son todas señales de injusticia. Son incapaces de juzgar un solo acto justamente a causa del sistema en el cual se ejerce la justicia. Entre nosotros, la ley es justa, mientras que entre ellos, mi querida, es injusta [...] Y existe todavía región en la que las gentes tienen todas cabeza de perro [...] porque no tienen fe. (p. 111)

Notemos que, en la *Historia del reino indio*, los hombres mitad perros vivían precisamente en una tierra virtuosa (equivalente a extranjera, exótica).

Los escritos del arcipreste Avvakum reflejan la idea de que Rusia es una tierra elegida. Para él, las regiones extranjeras son [todas] «pecadoras»: «Los pueblos de Palestina, de Serbia, de Albania, de Valaquia, los de Roma y los de Polonia hacen todos el signo de la cruz con tres dedos» (Avvakum, 1963, p. 120). Puesto que la fe ortodoxa ha abandonado a Rusia (Satán ha reclamado la santa Rusia a Dios), su propio país se ha convertido en «extranjero» en el sentido espacio-geográfico del término: «Aquel que quiera ser coronado [con la corona de mártir, como añade Lotman] no tiene necesidad de ir a Persia. Tenemos nuestra propia Babilonia en nuestra tierra» (p. 131).

El uso del término *Babilonia* como sinónimo de un concepto que no es geográfico muestra el modo de comprensión medieval de la localización. El diagrama que sigue ilustra cómo un cambio de estatuto moral significa un cambio en el espacio, la transferencia de una situación local a otra:



Muchas e interesantes consecuencias se desprenden de esa fusión de espacios geográficos (localizados) y ética. En primer lugar, la partida de viaje no obedece con frecuencia a un deseo personal del viajero, sino a la necesidad para él de ir a buscar una recompensa por su comportamiento virtuoso, o un castigo por sus pecados. En la *Vida de san Ágape* se le dice que debe abandonar el monasterio, mientras que el fraticida Sviatopolk se esconde en la naturaleza salvaje para escapar de la cólera divina. El fin del viaje (su punto de llegada) no está determinado por el contexto geográfico (en el sentido en que ahora lo entendemos) ni por las intenciones del viajero, sino por el valor moral de este último. Ese viaje es específico: no solamente la primera etapa (entrar en el monasterio), que es regularmente comparada a la última (la muerte), sino que se cree firmemente que el viajero puede alcanzar el paraíso en una forma corporal. Otra puesta en situación popular,

en la literatura medieval, se deriva de esa idea: una persona virtuosa puede ser llevada al paraíso en vida, y un pecador puede igualmente ser llevado al infierno en vida. El relato apócrifo de la vida de san Ágape es particularmente interesante desde ese ángulo. El «ser» justo franquea allí todas las etapas del ciclo del viaje: abandona su hogar para entrar en el monasterio; luego, obedeciendo a una voz que escucha dentro de sí, deja el monasterio para emprender un viaje. Su viaje termina al encontrarse con un santo que conduce al cielo. El paraíso, en este caso, no es de orden ideal, sino materialmente eterno; san Elías le da a Ágape el mismo pan que él come. Ese pan es semejante al pan terrestre, puesto que está destinado a ser comido. Difiere únicamente en que un solo trozo puede alimentar a numerosas personas por largo tiempo (*Colección de obras literarias antiguas rusas*, 1862, p. 134).

Los recuadros anteriores presentan otras características interesantes: la columna de la izquierda (por la que el viaje comienza) no contiene más que una línea [renglón] en cada uno de los rectángulos, mientras que, en la columna de la derecha, cada rectángulo tiene dos líneas, según que el viaje se efectuase por un ser justo o por un pecador. Pero, si se mira bien, la columna de la izquierda se subdivide también en dos líneas: «hogar» puede designar un lugar de vida agradable y fértil —y, en ese caso, determina la partida para el monasterio—; o un lugar donde reina la culpa, desde el cual el viajero busca «librarse de sus pecados».

La concepción medieval del espacio entraba a veces en conflicto con la concepción cristiana ortodoxa de la existencia. La antítesis entre la vida terrestre y la vida celeste implicaba la aflicción del justo sobre la Tierra y su regocijo después de la muerte. Pero la representación del cielo y del infierno, en cuanto lugares geográficos precisos, sustituía esa antítesis con la idea de un aumento gradual simultáneo de la virtud y del regocijo. La intrusión de una ética «localista» atentaba contra algunas ideas cristianas de base. En el enlace «hogar-monasterio», el factor geográfico no es todavía plenamente sentido, de suerte que se aplica la escala ordinaria de valores cristianos: la tristeza es marcada positivamente y la alegría negativamente. Por tal razón, la regla monástica es severa y el monasterio se sitúa en el desierto. El concepto de vida en el desierto excluye toda representación de suelo fértil, de frutos en abundancia y de clima benéfico. Pero, en el segundo tipo de enlace, el elemento geográfico está puesto de relieve: las «tierras santas» se benefician de un clima agradable y, por consiguiente, el carácter grato de la vida constituye la norma y no la violación de la

norma. Las «tierras pecadoras», por el contrario, son señal de tristeza; la vida que allí se lleva no acrecienta de manera alguna el valor moral de un ser. El punto más alejado, el paraíso, contrasta con los otros sitios en que es un lugar de regocijo, de alegría, de bienestar en el sentido terrestre del término.

Si consideramos la significación particular de la distancia geográfica, podremos explicar por qué la utopía medieval debía estar situada a una gran distancia. Una tierra bendita es una tierra que no se puede alcanzar más que al fin de un largo viaje.

Gógol comprendía intuitivamente la concepción medieval del espacio geográfico. En su novela inspirada en cuentos populares, *Una terrible venganza* (1994), un episodio relata que un terrible pecador —un mago—, huyendo de su castigo, decide dejar Kiev por Crimea: «Saltarín en su caballo, se dirigía al galope hacia Kanev, pensando proseguir su ruta derecha hacia adelante a través de Cherkasy, hasta los Tártaros de Crimea». Espolea su caballo hacia el sur, pero sus pecados le tiran misteriosamente hacia el oeste:

Cabalgó durante un día, luego durante otro día, pero no llegaba a Kanev. Era la misma ruta, Kanev debería estar a la vista, pero no la percibía por ninguna parte. A lo lejos destellaban los techos de las iglesias. Pero no era Kanev, era Shumsk. El mago, asombrado, constató que había cabalgado en la dirección opuesta. Espoleó entonces a su caballo en la ruta hacia Kiev y al día siguiente apareció una ciudad; pero no era Kiev, era Gálích, ciudad más lejana aún de Kiev que Shumsk, y no lejos de los húngaros. Sin saber qué hacer, de nuevo le hizo dar media vuelta a su caballo, pero sintió que viajaba en la dirección opuesta a la suya, a pesar de que él estaba en trance de viajar en la buena dirección. (pp. 199-200)

El pensamiento científico de la época moderna ha modificado nuestra experiencia del espacio geográfico. Pero la asimetría del espacio geográfico y su lazo estrecho con nuestra representación general del mundo han dado origen al hecho de que, incluso en nuestro modo de pensar contemporáneo, el espacio geográfico sigue siendo un dominio de modelización semiótica. Notemos la facilidad con que «metaforizamos» conceptos tales como «este» y «oeste», el sentido semiótico que reviste a nuestros ojos el cambio de nombre de algunos lugares, etcétera. No resulta tan fácil crear un símbolo geográfico, como

lo vemos cuando un punto geográfico se convierte en lugar de guerras continuas, o de conflictos nacionales o religiosos, o bien cuando reviste un valor diferente frente a las tradiciones nacionales concurrentes.

La historia de los mapas geográficos es el carné de notas de la historia semiótica.

2. EL VIAJE DE ULISES EN *LA DIVINA COMEDIA* DE DANTE

Dante se compara a sí mismo con un «geómetra» (*Paraíso*, canto XXXIII, vs. 133-134)³. Sin embargo, estaba más cerca de un cosmólogo o de un astrónomo, si consideramos la manera como la *Vita nuova* exponía leyes tan complejas y tan precisamente calculadas del movimiento cósmico. Lo más apropiado sería calificarlo de arquitecto: la totalidad de *La divina comedia* es un vasto complejo arquitectónico vinculado a la construcción del universo. Esa aproximación implica transferir el modo de funcionamiento psicológico de la creación individual al universo cósmico. El mundo, en cuanto creación personal, está necesariamente dotado de una finalidad y de una significación, y, entonces, estamos obligados a preguntarnos ante cada detalle: «¿qué significa esto?». Si esta pregunta, natural para una obra de arquitectura, se aplica a la naturaleza y al universo, estos últimos pueden con justicia ser calificados como textos semióticos cuya significación debe ser descifrada. Y, lo mismo que en arquitectura, es la semiótica del espacio la que se encuentra en primer plano.

Si el mundo es semejante a una vasta misiva de su Creador, un misterioso mensaje se encuentra codificado en el lenguaje de su estructura espacial. Dante descifra ese mensaje recreando el mundo en su texto: adopta para eso la posición del transmisor del mensaje, más bien que la de su receptor; así, la poética de *La divina comedia* se encuentra orientada hacia la codificación. Pero la especificidad de la posición de Dante en cuanto autor reside en el hecho de que, aun adoptando el punto de vista del Creador, no olvida el de su humanidad. Este es el punto que nos proponemos ilustrar más adelante. Para hacerlo, nos apoyaremos en la significación del eje espacial «alto/bajo» del mundo creado por Dante, el cual está dotado de dos sentidos en la *Comedia*. El primero es relativo y funciona únicamente en la Tierra. Lo «bajo» es identificado con el centro de gravitación del globo, y lo «alto», con cada rayo [de luz] que emana del centro:

3 Todas las referencias a *La divina comedia* de Dante son hechas según la edición de Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1996 [NdT].

Cuando llegamos al sitio en que el muslo
 se ajusta con precisión a la parte gruesa de la cadera,
 mi guía, con fatiga y con angustia,
 volvió la cabeza hacia donde aquel tenía las caderas,
 y se agarró al pelo como un hombre que trepa,
 de modo que yo creía que volvíamos al infierno. [...]
 Y él me contestó: «¿Te imaginas que estás todavía al otro lado
 del centro, donde me agarré
 al pelo de ese miserable gusano que perfora el mundo?
 Tú estabas allí mientras yo descendía.
 Cuando me volví, pasaste el punto
 en el que por todos lados cuelgan los cuerpos pesados.

(*Infierno*, canto XXXIV, vs. 76-81, 106-111).

El edificio cósmico de Dante comporta igualmente lo «alto» y lo «bajo» absolutos. Si las gentes que se encuentran en los polos del globo: «[...] se observasen los unos a los otros por la planta de sus pies...» (*Convivio*, III, v. 12), la verticalidad absoluta es el eje a propósito del cual Dante escribió en ese mismo tratado: «Si una piedra pudiera caer de la Estrella Polar, caería en el océano, y si un hombre se apoyara en esa piedra, la Estrella Polar se encontraría constantemente por encima de su cabeza» (*Convivio*, III, v. 9). Ese eje penetra en la Tierra, su extremidad inferior gira hacia Jerusalén, pasa a través del infierno, del purgatorio, y se apoya en el centro luminoso del empíreo. Es el eje a lo largo del cual Lucifer fue arrojado de los cielos.

Los comentadores han puesto de relieve con frecuencia la contradicción entre las cualidades relativas y absolutas de las categorías de lo «alto» y de lo «bajo» en Dante. Pável Florenski (1922), filósofo y matemático, ha intentado resolver esa contradicción utilizando conceptos de geometría no euclidiana y de física relativista (pp. 43-44)⁴, e ilustra su hipótesis a partir de *La divina comedia*. Comentando los versos del *Infierno*, citados más arriba, Florenski (1922) escribe:

4 «El retorno de una normal está determinado por el hecho de que uno se quede del mismo lado (es decir, una superficie de un solo lado), o que uno se desplace del otro lado, sobre una de cuyas ordenadas es real y la otra ilusoria (una superficie de dos lados)... Considerando ahora exactamente esa normal y la misma transformación, la superficie de un lado y la de dos lados se comportan de maneras opuestas. Si se franquea la normal sobre una superficie, no se franquea sobre la otra, y viceversa» (Florenski, 1922).

Más allá de esa frontera, el poeta escaló la montaña del purgatorio, luego se encontró alzado a través de las esferas celestes. La cuestión se plantea entonces en saber en qué dirección iba. El camino subterráneo que han subido se formó con la caída de Lucifer, lanzado desde los cielos con la cabeza por delante. Así, el lugar desde el cual fue proyectado se encuentra en alguna parte de los cielos, en el espacio que rodea la Tierra, y del lado del hemisferio que los poetas han esperado. Las montañas del purgatorio y de Sion, situadas en lugares diametralmente opuestos, se fueron elevando del suelo a la caída de Lucifer, pero tienen una significación inversa. Por eso Dante se desplaza constantemente a lo largo de una línea recta y, cuando está en los cielos, tiene los pies orientados hacia el lugar de su descenso; cuando a partir de ese punto, del empíreo, ve la gloria de Dios, se encuentra en Florencia, sin haber retornado. [...] De esa manera, ir derecho a lo largo de una línea recta y, una vez en la ruta, retornar hace volver al poeta al lugar de donde vino, en la posición que tenía al partir. Si no se ha dado vuelta en el camino, ha vuelto en línea recta a su punto de partida, pero con la cabeza para abajo esta vez. Entonces, la superficie sobre la cual Dante viaja obedece a la ley siguiente: un desplazamiento en línea recta acompañado de un cambio de dirección conduce al viajero de a pie a su punto de partida, y un viaje en línea recta sin cambio de dirección lleva a la persona a su punto de partida, pero con la cabeza abajo. Esa superficie: (i) que contiene líneas rectas cerradas es, pues, con toda evidencia, un plano riemanniano; (ii) que se voltea cuando uno se desplaza por ella de manera perpendicular, contiene un solo lado. Estas dos circunstancias son suficientes para fundamentar la descripción del espacio de Dante en cuanto que está construido siguiendo las reglas de la geometría elipsoidal... En 1871, Felix Klein mostró que una superficie esférica encierra las características de una superficie de dos lados, y una elipse, las de una esfera de un solo lado. El espacio dantesco es muy parecido al espacio elipsoide. Esto proyecta una luz inesperada sobre la noción medieval de finitud del mundo. Pero esos conceptos geométricos generales se han beneficiado recientemente de una interpretación concreta inesperada en la forma del principio de relatividad. (pp. 46-48)

Florenski, en su empeño por mostrar hasta qué punto el espíritu medieval está más próximo al espíritu del siglo xx que la ideología mecanicista del Renacimiento, se extravía un poco; así, por ejemplo, el retorno de Dante a la Tierra (*Paraíso*, canto I, vs. 5-6) está solamente evocado en *La divina comedia*, y no tiene fundamento para considerar que ha viajado siguiendo una línea recta. Pero el problema que saca a la luz, planteado en la obra por la contradicción entre el espacio real

y cotidiano, de una parte, y el espacio cósmico, trascendental, de otra parte, es crucial. La solución a esta contradicción debe ser buscada en otra dirección.

En la visión aristotélica del mundo, el hemisferio norte es calificado como imperfecto y se le atribuye la posición inferior en el globo, mientras que el hemisferio sur ocupa la posición superior. Por eso, cuando Dante y Virgilio descienden la escala relativa a la oposición terrestre «alto/bajo», es decir, cuando se hunden desde la superficie hacia el centro de la Tierra, se dirigen simultáneamente, teniendo en cuenta la orientación del eje cósmico, de bajo a alto. La solución de esa paradoja debe ser encontrada en la semiótica de Dante⁵.

En el sistema de creencias dantesco, el espacio es significante, y cada categoría espacial tiene su propia significación. Pero la relación expresión/contenido no es arbitraria, contrariamente a los sistemas semióticos basados en las convenciones sociales. En la terminología de Saussure, no tenemos que ver con signos, sino con símbolos. Para Pseudo Dionisio Areopagita, una de las funciones del símbolo es la de «[...] manifestar el mundo trascendente al nivel del ser [...]. Sin embargo, la función de significación está limitada por las exigencias del isomorfismo, a pesar de que este isomorfismo sea en principio diferente de la mimesis clásica» (Bichkov, 1977, p. 129).

El contenido, la significación del símbolo, no está ligado a su expresión por un aspecto convencional (como es el caso de la alegoría), sino que brilla a través de sí mismo. Cuanto más cerca está el texto, en la escala de la jerarquía universal, de la luz celeste, que es el verdadero contenido de toda la simbólica medieval, más irradia su significación, más su expresión es directa y desprovista de convencionalismos. Cuanto más lejos de la fuente de verdad, más oscuro será el texto, y más convencional la relación de la expresión con el contenido. En ese escalón superior, la verdad es accesible a la contemplación directa a través del ojo del espíritu, mientras que, en el escalón inferior, la verdad solo se deja entrever entre los signos convencionales. Los pecadores y los demonios, que pertenecen a grados jerárquicos diversos, utilizan signos puramente convencionales para expresarse: pueden mentir, ser pérfidos, traicionar y engañar, tomar todos los caminos que separan el contenido de la expresión. Los justos también conversan con signos

5 Sobre la saturación semiótica de *La divina comedia*, véase Avalle (1975), en particular la sección «El último viaje de Ulises»; para más documentación sobre el tema de Dante y la semiótica, véase la biografía preparada por Salvestroni (1980). El presente capítulo es una versión abreviada.

los unos con los otros, pero no utilizan su naturaleza convencional con fines malvados; y, como tienen acceso a las más altas fuentes de la verdad, pueden penetrar, sin la mediación de convenciones, en el mundo simbólico de las significaciones.

Así, de un escalón jerárquico a otro, la relación expresión-contenido es diferente. Cuanto más se sube y más importante es el simbolismo, menor es el convencionalismo. Desde un punto de vista semántico, cada nuevo nivel jerárquico será isomorfo con todos los otros niveles, de suerte que se establecerá una relación de equivalencia entre diferentes niveles dotados de una significación similar.

Lo anterior está directamente enlazado con nuestra tarea, que consiste en comprender las nociones de «alto» y «bajo» en *La divina comedia* de Dante. El eje «alto/bajo» organiza la arquitectura semántica entera del texto: todas las partes y los cantos de la *Comedia* presentan una coordinación particular sobre ese eje de referencia. Por consiguiente, los desplazamientos que se realizan en el texto de Dante son siempre ascensos o descensos. Esos mismos conceptos tienen una significación simbólica: detrás de los descensos y de los ascensos reales, se puede entrever la ascensión o el descenso espiritual. Todos los pecados que Dante ordena en una estricta jerarquía cuentan con un punto de anclaje espacial, de suerte que el peso de un pecado corresponde al nivel de profundidad en el que se encuentra el pecador.

El descenso a los infiernos de Dante y de Virgilio tiene la significación de un descenso hacia abajo. La paradoja según la cual van hacia lo alto cuando justamente efectúan un descenso está subrayada por el verso que se refiere a la luna, la cual, al pasar al hemisferio sur, flota a los pies de los poetas durante su viaje: «Ya la luna está a nuestros pies» (*Infierno*, canto XXIX, v. 10).

Por consiguiente, en un sentido superior, ese descenso es una ascensión (cuando desciende al infierno y ve los abismos del pecado, Dante se eleva moralmente), pero simultáneamente, según los criterios terrestres, ese viaje tiene todas las características de un verdadero descenso, hasta el agotamiento físico de los viajeros. Ese camino conduce a los poetas hasta la «ciudad doliente» (*Infierno*, canto III, v. 10), donde asisten a los tormentos del infierno.

La dialéctica compleja del convencionalismo y del no convencionalismo, a la que nos encontramos enfrentados desde que comenzamos a reflexionar sobre el eje semiótico fundamental del espacio dantesco, nos lleva al centro de la jerarquía moral de *La divina comedia*. Los comentadores han señalado con frecuencia que la situación de los pecados en

los diferentes círculos del infierno es significativo: Dante se apoya en las normas de la Iglesia y en las ideas generalmente aceptadas. Si el lector del siglo xiv no podía dejar de embelesarse a la vista de los hipócritas situados en la sexta hendidura del octavo círculo, mientras que los herejes no se encuentran hasta el sexto círculo, el lector moderno se sorprenderá de saber que los asesinos (primer anillo del octavo círculo) reciban menor castigo que los ladrones (séptimo anillo del octavo círculo) o que los falsificadores de dinero (décimo anillo del octavo círculo). Todo eso obedece a una lógica rigurosa.

Hemos señalado ya que, cuanto más nos alejamos de las cimas de la divina verdad y del amor, más elevado es el grado de arbitrariedad en el lazo de unión que existe entre la expresión y el contenido. En el curso de su existencia terrestre, los humanos son guiados por símbolos divinos en las cuestiones vinculadas a la fe, y por signos convencionales en las relaciones que establecen los unos con los otros. El convencionalismo de esos signos contiene la potencialidad de una doble interpretación: pueden constituir medios de alcanzar la verdad (cuando las convenciones son respetadas) o la falsedad (cuando las convenciones son violadas o deformadas). El diablo es el padre de la mentira, el que incita a las personas a violar las convenciones y otros tipos de acuerdos. Cuando la asociación expresión-contenido es destruida, se trata de un pecado peor que el homicidio, porque la verdad es herida, y la falsedad, con todas sus implicaciones infernales, está libre de extenderse. Una profunda lógica preside, pues, el hecho de que Dante considere los actos dañinos como menos graves que los pecados que conllevan una falsificación de signos, trátense de palabras (referidas a la calumnia, a la adulación, a los falsos consejos, etcétera), de valores (falsa moneda [engaño], alquimia, etcétera), de documentos (falsificación), de confianza (robo), o de ideas y de faltas de respeto (hipocresía, simonía)⁶. Pero de todos los pecadores, los peores son los traidores: aquellos que no cumplen los acuerdos y las obligaciones. Un acto pecador es un simple mal, mientras que la violación de enlaces semióticos preordenados destruye la base misma de la sociedad humana y transforma la Tierra en reino de Satán, en infierno.

6 «Porque el engaño es un pecado propio del hombre, ofende más a Dios, y por esa razón los fraudulentos tienen su lugar más abajo y son acometidos por más sufrimientos» (*Infierno*, canto XI, vs. 25-28).

La mentira reina naturalmente en el infierno porque los lazos entre signo y contenido están falseados, y porque esta no es una desviación de la norma, sino la regla. Los demonios mienten cuando, en el canto XXI, le dicen a Virgilio que solo el sexto anillo que atraviesa el foso ha sido destruido, cuando en realidad todos los anillos están destruidos. Dante mismo, en el canto XXXIII, jura a Alberigo que le quitará el hielo de sus ojos, pero rompe su voto, «y fue cortesía de él ser villano» (*Infierno*, canto XXXIII, v. 150). El peor de los crímenes, la perfidia, constituye un valor donde la rudeza es la cortesía.

La oposición de la verdad a la falsedad en el modelo espacial se materializa en la oposición de la línea recta dirigida hacia lo alto y el movimiento circular que se sitúa en el plano horizontal. La idea de que el movimiento circular era una característica de la brujería y de la magia estaba muy extendida, y en la concepción cristiana medieval se atribuía al diablo. Citemos en paralelo a san Agustín (1905), que niega la existencia del movimiento temporal circular, así como la repetición cíclica de los acontecimientos, y les opone la idea del movimiento temporal lineal, «porque Cristo murió una sola vez por todos los pecados» (p. 258).

Dante vincula su propio sistema ético a su sistema cósmico, que estaba influenciado por las ideas de Aristóteles, Ptolomeo, Al-Farghani y Alberto el Grande, y, particularmente, por las de Pitágoras. A la luz de las ideas pitagóricas sobre la perfección del círculo y de la esfera entre las figuras y los cuerpos geométricos, podemos explicar la estructura circular del infierno de la manera siguiente: el círculo es la imagen de la perfección; sin embargo, un círculo colocado en la cima representa la perfección del bien, mientras que un círculo colocado en lo bajo representa el sumo mal. La arquitectura del infierno es la que corresponde al sumo mal [o al mal último]. El sistema pitagórico de oposiciones influyó también en Dante, particularmente en la oposición de la línea recta, considerada como equivalente del bien, y la curva, como equivalente del mal. El desplazamiento de los pecadores en el infierno describe curvas redondas cerradas, mientras que Dante se desplaza a lo largo de una espiral ascendente que posteriormente se transforma en una recta vertical. Pero, bien entendida, la individualidad de Dante se distancia del entorno pitagórico: el punto de referencia espacial y ético-religioso no es en *La divina comedia* el centro de la esfera, sino la cima del eje alto/bajo. Los pitagóricos seleccionaron algunas

oposiciones binarias fundamentales como «par/impar», «derecha/izquierda», «finito/infinito», «macho/hembra», «simple/compuesto» y «claro/oscuro», mientras que para Dante la oposición de base, que no tenía importancia para los pitagóricos, era la de «alto/bajo» (Vinassa de Regny, 1955)⁷.

El modelo espacial de Dante forma, pues, un *continuum* sobre el cual se inscriben las trayectorias de los destinos individuales. Después de su muerte, toda alma efectúa un viaje a través de ese *continuum* inherente a la estructura del mundo, y llega hasta el punto de que corresponde a su grado de elevación moral. Las almas de los bienaventurados se encuentran en una paz eterna; los pecadores, en el seno de un movimiento permanente y cíclico⁸. Este adquiere a veces la forma de un desplazamiento a través del espacio (vuelos y circuitos al infinito), y otras veces el aspecto de transformación por repetición (es el caso de aquellos que son cortados en trozos y recobran después su integridad para volver a ser destrozados; igualmente, el de aquellos que son quemados y luego reconstruidos de sus cenizas para ser quemados nuevamente; y el de aquellos que son desollados y solo ven reponer su piel para ser desollados otra vez, etcétera).

La figura de Dante se destaca por su agudeza en ese paisaje: el poeta es libre de desplazarse en todas las direcciones, puesto que su camino ascendente incluye el *conocimiento* del conjunto de los caminos posibles, comprendidos los de la mentira. Pero, además de Dante, otro

7 Es muy significativo que los desplazamientos hacia lo alto solo sean autorizados a la luz del día, mientras que los limitados a la oscuridad se concentren en el descenso o en los círculos alrededor de la montaña (*Purgatorio*, canto VII, vs. 52-59). La asociación del movimiento circular con la oscuridad y del movimiento lineal o hacia lo alto con la luz indica, respectivamente, el pecado y la virtud. En el purgatorio, los desplazamientos circulares se hacen hacia la derecha (*Purgatorio*, canto XIII, vs. 13-16), mientras que, en el infierno, con dos excepciones apenas, se hacen hacia la izquierda.

8 La idea de pecado asociada a los desplazamientos circulares solo se manifiesta en el infierno, porque está vinculada con un confinamiento espacial siempre creciente, opuesto a las extensiones cada vez más amplias de las esferas celestes y a la infinitud radiante del empíreo. El espacio del infierno no solo está confinado, sino que también es vulgarmente material. Este debe ser opuesto al espacio ideal que está, a su vez, reducido a un punto único (*Paraíso*, canto XXVIII, vs. 16, 22-25; canto XXIX, vs. 16-18), e infinitamente extendido. Esta oposición está reforzada por las oposiciones de la luz y de la oscuridad, de los perfumes y de la fetidez, de la temperatura clemente y del frío extremo, que contribuyen todas a construir la estructura del universo semiótico de Dante.

personaje se beneficia de la posibilidad de desplazarse libremente: se trata de Ulises. El episodio de Ulises es único; por eso, numerosos comentadores lo han puesto en evidencia (Hartmann, 1917; Stanford, 1953, 1966; véase también Grabar-Passek, 1966; Avalle, 1975, pp. 33-34; Forti, 1977, pp. 162-206).

La figura de Ulises es doble en *La divina comedia*. Ulises se encuentra en «la fosa de los pecadores» porque ha dado malos consejos. Dado que lo hemos comentado más arriba, ese hecho no debiera sorprendernos. Nos interesaremos más bien ahora en la historia de Ulises: en su viaje y en su muerte. Ulises, como Dante, se beneficia de un camino que le es propio. Los viajes de los dos héroes tienen una característica común: la línea recta. Sus trayectos, por lo demás, están desprovistos de límites: se hunden ambos en el infinito a partir de lugares precisos y se desplazan en una dirección que ellos mismos determinan. Pero una diferencia esencial los separa: el sentido del viaje dantesco se resume en un esfuerzo ascendente; cada paso que da se evalúa en esa escala en cuanto regresión (hacia abajo) o en cuanto progresión (hacia arriba, hacia lo alto). El viaje de Ulises es el único que no corresponde al eje «alto/bajo»: se efectúa sobre la horizontal. Dante se encuentra en el interior del globo cósmico de cristal, cuyo espacio tridimensional está atravesado por el eje vertical; el hecho de que Dante note y hasta mida su declinación no añade más alcance a su significación metafísica (*Purgatorio*, canto IV, vs. 15-16, 67-69, 137-138); en cambio, Ulises viaja como si se encontrara en un mapa. Por eso, cuando Dante mira la Tierra desde la constelación de Géminis, percibe «[...] más allá de Cádiz / el insensato paso de Ulises» (*Paraíso*, canto XXVII, vs. 82-83).

Ulises es el doble de Dante desde dos aspectos diferentes. Primero, ambos son «héroes del viaje». Al contrario de otros personajes, cuyos pecados los fijan en ambientes precisos del universo dantesco, Dante y Ulises están constantemente en movimiento y, lo que es más importante aún, atraviesan las fronteras y los espacios prohibidos. La multitud de los otros personajes permanece en un sitio único o se apresura a llegar a donde le esté determinado, cuyas fronteras definen su lugar en el seno del universo. Solo Dante y Ulises son exiliados voluntarios o forzados, conducidos por la pasión, y atraviesan las fronteras que separan las zonas cósmicas unas de otras. En un segundo aspecto, comparten el mismo itinerario, pues los dos van en igual dirección: el purgatorio, pero llegan por caminos distintos. Dante pasa a través del infierno, por las grietas abiertas por el cuerpo de Lucifer cuando cayó del paraíso; Ulises llega por el mar cruzando España, Gibraltar y Marruecos. El

viaje de Dante se realiza a través del mundo infernal y el de Ulises por el espacio geográfico real⁹. Sin embargo, los dos héroes tenían la misma meta. Aserción confirmada por el hecho de que Dante, en el curso de su viaje a través del purgatorio y del paraíso, parece tomar el relevo de Ulises muerto. Dos veces el poeta se acuerda del héroe ahogado, y las dos secuencias de recuerdos están llenas de significación.

En su segunda noche en el purgatorio, la Sirena se le aparece y le dice: «Yo desvié a Ulises de su camino / errante gracias a mi canto...» (*Purgatorio*, canto XIX, vs. 22-23). La imagen de la Sirena recuerda a Dante la bravura de Ulises y sus exploraciones marítimas de la *Odisea*, pero la duplicidad de la Sirena, su capacidad para disociar su forma exterior de su esencia interior, y de camuflar bajo su belleza lo que en ella es repugnante (la capacidad de transformarse en un signo de falsedad según Dante: por eso los mentirosos y los traidores son castigados en el infierno) constituye una referencia al mundo del engaño y a la fosa de los pecadores, entre los cuales Dante ha colocado a Ulises.

La segunda referencia a Ulises tiene lugar cuando el poeta se aproxima a la constelación de Géminis. Cuando se encuentra en las antípodas del lugar donde Ulises ha perecido, Dante emprende vuelo hacia el meridiano de las columnas de Hércules y prosigue su ruta subiendo hacia el infinito, como si reprodujese el trayecto de Ulises hasta el lugar de su muerte sobre el meridiano de Sion, el purgatorio. Allí, en el eje de la caída de Lucifer, que pasa por el lugar donde Ulises naufragó, se eleva hasta el empíreo. Así, el viaje de Dante semeja proseguir el que Ulises efectuó desde el instante de su naufragio. Hasta ese momento, los dos personajes parecen que se doblan el uno al otro.

El propósito de todo desdoblamiento consiste en presentar las diferencias que se destacan a partir de un fundamento similar. Y esa era aquí nuestra intención.

Lo mismo que Dante, Ulises asocia un deseo de conocer la humanidad a un deseo de comprender los misterios del mundo:

9 La verdadera trayectoria de Dante a través de los círculos del infierno es una espiral, es decir que él va en dos direcciones: en círculo y hacia abajo, y si su trayectoria en las esferas celestes es compleja, la *semántica* de sus desplazamientos en la estructura del código del espacio de Dante es una ascensión. La trayectoria de Ulises está ligeramente deformada por la superficie de la Tierra y por la desviación de su nave hacia la izquierda: «apoyándose siempre sobre la izquierda» (*Infierno*, canto XXVI, v. 126). Pero, en el sentido del código, él viajaba siempre en línea recta.

[...] ya que poco os resta
de esta pequeña vigilia de los sentidos,
no os neguéis a la experiencia,
siguiendo el sol, del mundo inhabitado.

(*Infierno*, canto XXVI, vs. 115-118)

Dante, evidentemente, está inspirado por esa noble hambre de saber. Una comparación frecuente en *La divina comedia* entre los verdaderos seres humanos y los seres con forma humana que tienen naturaleza animal (véase en el canto XIV del *Purgatorio* la enumeración de los seres vivientes al borde del abismo, los habitantes de Porciano que se comportan como cerdos, los aretinienses como perros, los florentinos como lobos, y los pisanos como zorros). Muchos de los tormentos del infierno son metáforas de la bestialidad. En cambio, las palabras de Ulises que recuerdan a sus compañeros que son humanos y no bestias, destinados a un noble saber y no a una existencia animal, tienen gran significación para el poeta:

Considerad vuestra simiente:
vosotros no fuisteis hechos
para vivir como bestias,
sino para seguir la virtud y el conocimiento.

(*Infierno*, canto XXVI, vs. 118-120)

Pero Dante y Ulises tomaron caminos diferentes para acceder al saber. Para Dante, el saber está ligado a una constante ascensión a lo largo del eje de los valores morales; el investigador accede a ese tipo de saber a través de la perfección moral. El saber elevado y una moral elevada iluminan el espíritu. La sed de Ulises es indiferente a la moral, no está vinculada ni con la moralidad ni con la inmoralidad; reside en otro plano y no contrae ninguna relación con los problemas de orden ético. Incluso el purgatorio no es para él más que una mancha blanca en el mapa, y el objetivo que consiste en conseguirlo solo representa un viaje en beneficio del descubrimiento geográfico. Dante es un *peregrino*, mientras que Ulises es un *viajero*. Por eso Dante, en su peregrinaje a través de las regiones infernales y cósmicas, tiene siempre un guía, mientras que Ulises solo es guiado por su audacia y por su valor personal. Con el espíritu y con el carácter de investigador, después de sus aventuras, se une a la rebelión de Farinata. El pícaro del poema épico, el héroe tramposo del cuento popular, que en Homero se convierte en rey de

Ítaca pleno de astucia, en Dante se vuelve el hombre del Renacimiento, el primer descubridor y el viajero. Esa imagen le agrada a Dante por su indiferencia moral. Pero en esa figura del aventurero heroico, del investigador, del hombre que es curioso de todo, excepto de lo que se refiere a la moral, Dante ha descubierto otra cosa; no simplemente los rasgos del porvenir inmediato, sino también los del espíritu científico y los de las actitudes culturales de la época moderna. Ha visto la disociación que vendría del saber y de la moral, de los descubrimientos y de sus resultados, de la ciencia y de la personalidad humana.

Las diferencias que existen entre Dante y Ulises no revelan solamente un conflicto, que en lo sucesivo pertenecerá al pasado, entre la psicología de la Edad Media y la del Renacimiento.

En la historia de la cultura mundial, los pensadores que se sitúen en el umbral de una época nueva percibirán el sentido y las consecuencias más claramente que las generaciones siguientes que ya se encuentran allí implicadas. En el umbral de la época moderna, Dante ha visto uno de los grandes peligros del porvenir. La integridad era esencial para su ideal: su saber enciclopédico, que contenía virtualmente todos los elementos de la ciencia de su tiempo, no constituía en su espíritu una colección de informaciones parciales y aisladas, sino que formaba un edificio único e integrado que a su vez se fusionaba con el ideal del imperio mundial y con la estructura armoniosa del cosmos. En el centro de esa vasta estructura, se encontraba la humanidad, poderosa como los gigantes del Renacimiento, pero integrada al mundo circundante y, por eso, inmersa en un sentimiento moral. Dante presentía nuestra tendencia moderna a excluir al individuo, a la hiperespecialización, la cual ha conducido a la separación del espíritu y la conciencia, de la ciencia y la moral; esa tendencia le era profundamente extraña.

Sería muy ingenuo identificar a Dante, «héroe» de *La divina comedia*, con Dante «autor». Dante, el héroe, está en las antípodas de Ulises porque nos recuerda que no hace falta tener piedad de nadie que esté en el infierno, mientras que Dante autor no puede impedir tener compasión de Ulises y estar unido a él emocionalmente. El pensamiento dantesco deriva de la relación dialógica compleja entre esas dos instancias.

3. LA «CASA» EN *EL MAESTRO* Y *MARGARITA* DE BULGÁKOV

Entre los temas universales del folclore mundial, se destaca una importante oposición: la de la «casa» versus el «bosque»; la «casa» en cuanto lugar que pertenece al individuo, y el «bosque» en cuanto lugar

extraño, de muerte temporal, donde reside el diablo. El hecho de ir allí equivale a un viaje después de la vida (Lourié, 1932; Propp, 1946, pp. 42-53, 97-103)¹⁰. Los modelos arcaicos de esa oposición han seguido vivos y han proliferado hasta la época moderna. En la poesía de Pushkin de los años 1825-1850, el tema de la casa se presenta como un punto de anclaje para sus ideas vinculadas a las tradiciones culturales, a la historia, al humanismo y a la independencia del ser humano. En Gógol, es desarrollado para dar nacimiento, de una parte, a la oposición «casa/anticasa diabólica» (casa de tolerancia u oficina administrativa, en los *Cuentos de San Petersburgo*) y, de otra parte, la de la casa en cuanto lugar de egoísmo y de introversión versus la no casa, la ruta, a la cual se le atribuye un valor superior. El arquetipo mitológico en Dostoievski se fusiona con la tradición de Gógol: el héroe vive en un subterráneo, en salas-sepulcros que en sí mismas son lugares de muerte, y hay que atravesar la «casa de los muertos» a fin de «reparar la muerte con la muerte», renacer y resucitar.

Esa tradición es particularmente significativa para Bulgákov, y el simbolismo de la oposición casa versus anticasa es una de las ideas organizadoras de sus escritos. Lo que sigue es el análisis atento de ese motivo en *El maestro y Margarita* (1968).

La primera observación se refiere al valor atribuido a la ausencia de hogar: el único personaje que se encuentra a través de toda la novela, desde la primera hasta la última página, y que al final recibirá el título de *discípulo* (p. 444), es el poeta Iván Nikolaevich Ponyrev que escribe con el seudónimo de Sin Hogar (p. 13). Yeshua es presentado también como un sin hogar.

—¿Dónde está tu domicilio habitual?

—Yo no tengo domicilio habitual —confesó tímidamente el prisionero—; viajo de ciudad en ciudad.

—Podríamos decir eso más brevemente. En una palabra, eres un vagabundo. (p. 62)

Notemos que poco después Yeshua es acusado de haber tenido la intención de «destruir el edificio del templo», mientras que la dirección domiciliaria de Iván será en adelante «el poeta Sin Hogar del hospital psiquiátrico».

10 Sobre el simbolismo del hogar, véase Bachelard (1997), Ivanov y Toporov (1965, pp. 168-175).

El tema de la «falsa casa» es paralelo al del «sin hogar»; existen numerosas variantes, la principal es el apartamento comunitario. A las palabras de Vania: «Se puede también cenar en su casa», Ambrosio responde: «¡Servidor! Imagino a tu mujer en la cocina común de tu inmueble tratando de preparar en una cacerola vacía una sándwich* del día al natural» (p. 106). La idea de la «casa» es incompatible con la de la «cocina comunitaria», y su simultaneidad produce la imagen de un mundo fantasmagórico.

El apartamento comunitario es el centro de un mundo anormal. Las extravagancias de las fuerzas infernales, las mistificaciones de los burócratas y las riñas cotidianas tienen lugar allí. Así como los que juran en nombre del demonio obedecen en la novela a dos semánticas diferentes, a saber, a la interjección emocional y a la designación directa, del mismo modo, todo el discurso sobre el alojamiento tiene un doble sentido. Está soportado por una semántica, sea del absurdo, sea infernal: detrás del argot de las autoridades en materia de alojamiento (del tipo: «no está permitido estar en los lugares que han sido ocupados por el difunto», es decir que está prohibido entrar en las piezas previamente habitadas por fuego Berlioz), trasparece la imagen de pesadilla de Koroviev ocupando los lugares en los que antes había vivido el difunto (el horror de esa imagen está reforzado por los relatos sobre la cabeza seccionada de Berlioz y la decapitación de Bengalski)¹¹.

El apartamento simboliza no un lugar de vida, sino cualquier otra cosa totalmente opuesta, a tal punto que un lazo sólido une los temas del apartamento con la muerte. En ese contexto siniestro, se utiliza por primera vez el término *apartamento* en la novela: después de haber predicho su muerte a Berlioz, Woland, a la pregunta de este último («Pero ¿dónde vas a vivir?»), responde: «En vuestro apartamento». Ese tema es desarrollado a través de las palabras que Koroviev dirige al presidente de la asociación de inquilinos, Nikanor Ivanovich: «Ustedes deben admitir que el apartamento no le es de ninguna utilidad ya, ¿no?». El tío de Berlioz, Maximiliano Andreievich Poplavsky, llega a Moscú para tomar posesión de tres piezas del muerto, como si el deceso de su sobrino no fuera más que un episodio de la problemática global que

* *Sandra*: perca, pez fluvial, de carne comestible y delicada (DRAE) [NdT].

11 «—¡Completamente! —gritó Koroviev—. Lo vi con mis propios ojos. Es increíble. ¡Bang!, la cabeza fuera; ¡zas!, partida la pierna izquierda; la pierna derecha, ¡zas!, terminada» (p. 226).

consiste en encontrar donde vivir. «El telegrama emocionó vivamente a Maximiliano Andreievich. Era una ocasión que hubiera sido criminal dejarla escapar. Las gentes que tienen sentido de realidad saben que semejantes ocasiones no se presentan dos veces» (p. 285). Así, la muerte de su sobrino era un momento favorable que no podía dejar pasar.

El apartamento n.º 50 es el teatro de acontecimientos informales que han comenzado mucho antes de que Woland y su corte se instalasen allí; siempre fue «maléfico». Las desapariciones asombrosas que tienen lugar comparten, sin embargo, algunas características con todas las no casas de la novela: la gente no habita allí, sino que desaparece (se fugan, vuelan, se van o se volatilizan sin dejar rastro). El tema del apartamento, considerado como un lugar en el que reina la irracionalidad, es puesto de relieve por los relatos paralelos, que cuentan que «[...] para quien está familiarizado con la quinta dimensión, es un juego de niños ampliar su alojamiento hasta las dimensiones deseadas», así como la manera según la cual un «ciudadano de la ciudad» «sin la quinta dimensión, ni ninguna de esas cosas que dan vueltas en la cabeza del común de los mortales, ha transformado en un abrir y cerrar de ojos su apartamento de tres piezas en un apartamento de cuatro piezas». Después de eso:

[...] lo intercambia con dos apartamentos situados en dos distritos diferentes: uno de dos piezas y el otro, de tres [...]; cambia luego el apartamento de tres piezas por dos apartamentos de dos piezas [...]. ¡Y usted viene a hablarme, después de eso, de quinta dimensión! (p. 352)

La búsqueda universal del «espacio vital» es también un rasgo de irracionalidad, porque es incompatible con la vida; así, las tentativas de Poplavsky por intercambiar su apartamento de la calle del Instituto por un apartamento más pequeño en Moscú (p. 284) muestran la falsedad de la jerigonza burocrática, y la irrealidad de la acción cumplida: habitar el «espacio vital» equivale a habitar en el espacio de un muerto. Esto es resaltado por el grito de Bengalski: «¡Mi cabeza, devuélvanme mi cabeza! Tomen mi apartamento, tomen mis cuadros, pero ¡devuélvanme mi cabeza!» (p. 195).

Los apartamentos no parecen habitados en las novelas de Bulgákov. En la casa n.º 13 (j), donde Iván Sin Hogar penetra persiguiendo a Woland:

No esperó largo tiempo. Le abrió la puerta una niña desconocida, de unos cinco años, que, sin hacerle ninguna pregunta, huyó rápidamente no se sabe adónde. El vestíbulo en el que se encontraba era inmenso, débilmente iluminado por una bombilla minúscula, sujeta al techo excesivamente alto y negro de mugre, y tenía un aire de extremo abandono. Una bicicleta sin neumáticos se hallaba arrimada a un muro, encima de una enorme artesa con herrajes, y, sobre una tabla colocada encima de una percha, yacía un gorro de invierno del que pendían unas largas orejeras. Detrás de una de las puertas, una fuerte voz masculina, difundida por una emisora de TSF, gritaba algo en verso, con un tono irritado. (p. 98)

En ese apartamento, Iván encuentra también «una ciudadana completamente desnuda», un «resplandor infernal» y «brasas que se (consumen) en el calentador de baño» (p. 99).

Pero lo que diferencia una casa de una anticasa no es solamente la decrepitud, la negligencia y la ausencia de confort. «Margarita ignoraba todos los horrores de la vida en un apartamento comunitario», pero sentía que no podría vivir en su propia casa, que allí moriría. De la misma manera, Pilato detesta el palacio de Herodes y vive, come y bebe bajo las columnas de la arcada sin tener la fuerza para entrar en el palacio ni siquiera durante una tormenta («Yo no podría pasar ahí la noche»). Solo penetra una vez durante toda la novela: «El procurador, en una sala protegida del sol por cortinas oscuras, encontró un personaje cuya figura estaba medio disimulada por un capuchón» (p. 81). Las habitaciones no son utilizadas para vivir, sino para encontrar allí al jefe de los servicios secretos. Afranius y Niza ingresan a ese lugar a fin de ponerse de acuerdo sobre el precio por el asesinato de Judas: «Para asesinar a un hombre con la ayuda de una mujer, hace falta una enorme cantidad de dinero» (p. 435).

En las historias de envenenadores, de asesinos y de traidores que aparecen en el baile de Satán, se hace referencia en varias ocasiones a los muros de las habitaciones, que tienen siempre una función oscura. Cuando la noticia de la muerte de Berlioz se extiende por todo el inmueble, Nikanor Ivanovich recibe treinta y dos pedidos de alojamiento: «Allí se encontraba de todo: suplicios, amenazas, historias sórdidas, delaciones» (p. 154). El apartamento es sinónimo de algo siniestro y, por encima de todo, de denuncia. El deseo de un apartamento es la razón por la cual Aloysius Mogarytch ha denunciado al maestro:

—¡Mogarytch! —requirió Azazello al hombre caído del cielo.
—Aloysius Mogarytch —le respondió temblando violentamente.

—¿Es ciertamente usted el que, después de haber leído un artículo de Latunski sobre la novela de este hombre, ha enviado una denuncia escrita, como si él retuviera literatura ilegal? —preguntó Azazello. El ciudadano se puso azul, y las lágrimas del arrepentimiento mojaron sus ojos.
—¿Quiere instalarse usted en sus dos piezas? —gangueó Azazello con su tono más cordial. (pp. 394-398).

El «problema de alojamiento» se parece a un vasto símbolo. Woland resume su opinión sobre los moscovitas así: «Gentes ordinarias... como aquellas de antaño, si no estuvieran corrompidas por la cuestión del alojamiento...» (p. 194).

El apartamento, sin embargo, no es la única anticasa de la novela. Los héroes pasan por numerosas «casas», entre las principales se hallan: la casa Griboiédov, la casa de los locos, y el campo donde el maestro es tomado prisionero en el sueño de Margarita («una pequeña construcción de troncos que podía ser una cocina aislada, o un baño turco, o el diablo, o cualquier otra cosa [...]. ¡Región infernal para un ser viviente!»). La casa Griboiédov, que alberga la Unión de los Escritores, es particularmente importante a causa de la semántica tradicional que se atribuye a los lugares culturales, pero esa casa no es más que un simulacro. Todo ahí es mentiroso, desde la inscripción «Dirigirse a M. V. Podlojnoi (el Falso)» hasta «el rótulo [...] breve, pero [...] totalmente incomprensible: "Perelyguino"» (p. 104).

Las construcciones dotadas de un valor simbólico específico son precisamente condenadas en la novela. Margarita entra a saco en los apartamentos (pero salva a Latunski de la corte de Woland), mientras que Koroviev y Behemoth prenden fuego a la casa Griboiédov.

La naturaleza infernal de esas seudocasas se amplía a toda la ciudad. Al inicio y al final de la novela, percibimos las casas de la ciudad a la luz de la tarde. En el comienzo: «Los ojos de Woland se detuvieron en los pisos superiores cuyos vidrios remitían la imagen deslumbrante de un sol quebrado que, para Mijaíl Alexandrovich, iba a desaparecer para siempre jamás» (p. 49). Y hacia el fin de la novela: «[Woland y Azazello] contemplaron los mil reflejos ennegrecedores del sol sobre las ventanas de los pisos superiores de los enormes inmuebles. El ojo de Woland resplandecía como aquellas ventanas, aunque él volvía la espalda al poniente» (p. 48). La comparación con los ojos de Woland da claramente cuenta del simbolismo ignominioso de aquellas ventanas en llamas, cuya luz se asemeja a los carbones ardientes a los que se hace referencia con tanta frecuencia en la novela. Las ventanas centelleantes son un signo del antimundo.

Bulgákov construye esa oposición entre la «casa» de los vivientes y la «anticasa» de los falsos vivientes con la ayuda de una acumulación de imágenes repetitivas, luminosas y sonoras. Se puede oír, por ejemplo, el sonido que proviene de un gramófono de la anticasa (el maestro cuenta que lo ha oído durante una noche fría de enero, mientras que, vestido con un abrigo sin botones, retornaba a su apartamento, ocupado ahora por Aloysius Mogarytch), o también el mismo programa de radio resonando en todos los apartamentos. Una verdadera casa se caracteriza por el sonido de un piano. El apartamento n.º 50 es ambivalente porque se puede escuchar allí el sonido de un piano y el de un gramófono.

El autor emplea un lenguaje espacial para evocar conceptos no espaciales. Hace de la «casa» el centro de los valores espirituales que se expresan a través de las riquezas de la vida privada, de la creatividad y del amor. Esos valores son colocados por Bulgákov en el seno de una jerarquía compleja: en el escalón más bajo, se encuentra el materialismo inerte, y, en el escalón más alto, la espiritualidad absoluta. El primero necesita un espacio vital, mientras que la segunda no precisa de una casa: Yeshua no requiere una casa porque su vida terrestre es el camino a la eternidad. Poncio Pilato se ve en sus sueños positivos caminar sin fin siguiendo un rayo de luna.

La vida en toda su diversidad se sitúa entre esos dos polos. En los escalones inferiores se encuentran los demonios, que inventan rodeos crueles para atormentar y agitar el mundo inerte del materialismo, y aportan la ironía, se burlan de él y lo trastornan. Esos rodeos maliciosos estimulan a los que tienen necesidad de ser y, finalmente, contribuyen a la victoria de una espiritualidad superior. Ese es el sentido del epígrafe de Goethe, al guistillo maniqueo, que Bulgákov colocó en la introducción a su novela: «¿Quién eres tú, al fin? —Yo soy una parte de esa fuerza que, eternamente, quiere el mal, y que, eternamente, realiza el bien».

El arte se sitúa en un plano superior. Es completamente humano y no puede alcanzar lo absoluto (el maestro no merece la luz). Pero está situado en un escalón más alto en la jerarquía que el menor de los servidores de Woland, físicamente más fuertes que él, o que los activistas tales como Afranius, dotado de algún talento creativo. El arte, en cuanto elemento altamente espiritual, es representado de manera espacial. La corte de Woland, cuando llega a Moscú, habita un apartamento; Afranius y Pilato se encuentran en el palacio, pero el maestro necesita una casa. El destino del maestro puede ser descrito como la búsqueda de una casa.

Su destino es un peregrinaje.

La historia del maestro está cortada por pasajes claros de un espacio a otro. Se inicia cuando gana cien mil rublos en la lotería; deja entonces de ser empleado de museo y traductor, y se convierte en escritor y en maestro. Compra libros (los cuales son una característica particular de la verdadera casa, portadores a la vez de valores espirituales y de una atmósfera específica vinculada al confort intelectual)¹², y abandona su «maldito hueco» de la calle Miasnitskaia (p. 210). El maestro alquila dos habitaciones en el primer piso de una pequeña casa con un jardín no lejos del Arbat:

¡Ah, era la edad de oro! [...] Un pequeño apartamento totalmente aislado con una entrada en la que había hasta un vestíbulo con un pilón para el agua [...]. ¡Y día y noche el fuego flameaba en mi estufa! [...] en la primera pieza —¡una pieza enorme, catorce metros!— había libros, estaba llena de libros, y la estufa. (p. 210)

Ha hecho su morada de su «maravilloso pequeño ambiente» no a causa del pilón de la entrada, sino por su atmósfera íntima y cultivada. Para Bulgákov, como para Pushkin en los años 1830, la cultura era inseparable de la vida privada. Su trabajo en la novela hace del «maravilloso pequeño ambiente» una morada poética, que contrasta con la casa Griboiédov de atmósfera falsamente calurosa. Pero, cuando el maestro reniega de su creatividad, la morada se convierte en un miserable piso bajo: «No tengo ya sueños, ni inspiración tampoco [...] Me han quebrado. Todo me aburre, y quiero volver a mi subsuelo» (p. 402). Y Woland declara: «¿El hombre que ha compuesto la historia de Poncio Pilato va a retornar a su subsuelo, con la intención de permanecer cerca de la lámpara y de vivir en la miseria?» (p. 402). Pero el maestro termina por recobrar su casa:

—Escucha ese silencio —dice Margarita, mientras la arena producía un ligero rumor bajo sus pies desnudos—; escucha, y goza de lo que jamás has tenido en tu vida: la calma. Mira, delante de ti, he ahí la casa eterna que tú has recibido en recompensa. Veo ya una ventana a la italiana, y los pámpanos de una parra que trepan hasta el techo. He ahí tu casa, tu casa para la eternidad. (p. 507)

12 En la casa de los Turbín, en la novela de Bulgákov *La guardia blanca*, había «una lámpara de bronce que arrojaba sombras, los maravillosos estantes olían a un misterioso chocolate a la antigua ilustrado por Natacha Rostov, y por la hija del capitán». El fin de la casa está marcado por el incendio de «la hija del capitán en el hornillo».

Después de haber experimentado las seudomoradas, el campo, la casa de locos, y tras haber sido purificado por su vuelo (el vuelo es el medio de dejar el mundo de los apartamentos), el maestro es recompensado con un universo de tierna domesticidad, con una vida que fusiona con la cultura (fruto del trabajo de generaciones anteriores). Es recompensado con una atmósfera de amor, con un mundo sin crueldad.

Yo sé que, en la noche, aquellos que tú amas vendrán a verte; aquellos que te interesan y que no te causarán ninguna inquietud. Te tocarán música, cantarán para ti, y tú verás ¡qué luz en la habitación, cuando alumbren las candelas! Te dormirás con tu eternal viejo bonete de noche todo manchado, te dormirás con la sonrisa en los labios. (p. 507)

El tema de la casa en *El maestro y Margarita* que venimos analizando esclarece otras obras de Bulgákov. *La guardia blanca* es una novela sobre la destrucción del mundo doméstico¹³. Comienza con la muerte de la madre, una descripción poética del «nido doméstico», y simultáneamente con maldiciones: «Los muros se derrumbarán, el halcón sorprendido volará de la mano con guante blanco, la luz de la lámpara de bronce se apagará [...]. La madre ha dicho a sus hijos: “¡Cuidado!”. Pero ellos deberán sufrir y morir».

Y al otro extremo de la carrera de Bulgákov se encuentra su *Novela teatral*, en la cual un escritor sin hogar (que mora en una miserable habitación, que no es después de todo una habitación cuando escribe su novela, sino una cabina de avión) resucita la casa de los Turbín: él la ve como una pequeña caja llena de figuras familiares, escucha el piano. Entonces la cajita crece hasta alcanzar su plena dimensión, y los héroes reencuentran su casa perdida¹⁴.

13 En *La guardia blanca*, se lee: «Durante bastantes años antes de la muerte de la madre, el horno embaldosado del comedor calentaba y nutría a la pequeña Elena, a Aleksei que era el mayor y a la pequeña Nikolka». El horno es el símbolo del hogar de sus penates, su divinidad protectora. El fulgor infernal del carbón en el apartamento le es opuesto. Compárese el contraste entre el resplandor de las candelas a través de las ventanas del hogar y la luz eléctrica del antihogar.

14 La fuerza de renacimiento del teatro es una imagen-espejo simétrica del globo destructor milagroso de Woland: «Una casa del tamaño de una arveja (guisante) crece hasta alcanzar el de una caja de fósforos. De repente y sin ruido, su techo sale volando» (p. 296). Aquí una verdadera casa se reduce hasta alcanzar las dimensiones de una caja de fósforos y pierde su realidad, mientras que en *Novela teatral* la caja de fósforos alcanza las dimensiones de una casa y se convierte en casa real.

En el punto más bajo de esa curva creativa, está *El apartamento de Zoya*, en la cual el apartamento retoma la significación simbólica que es la suya en *El maestro y Margarita*, novela que resume la evolución de Bulgákov y que encuentra su lugar en la gran tradición literaria y mitológica.

En Bulgákov, la casa es un espacio interior cerrado, fuente de seguridad, de armonía y de creatividad. Más allá de sus muros, se encuentra el caos, la destrucción y la muerte. Un apartamento, y particularmente un apartamento comunitario, es un caos travestido en morada y que hace imposible el nacimiento de una morada verdadera. La casa y el apartamento comunitario están en las antípodas la una del otro. El rasgo que tienen en común —el hecho de ser lugares de habitación, sitios de vida— pierde su importancia, y solo subsisten sus cualidades semióticas respectivas. La casa se convierte en un elemento semiótico del espacio cultural.

Tenemos aquí la ilustración de un principio importante del pensamiento cultural humano: el espacio real es una representación icónica de la semiosfera, un lenguaje en el cual pueden ser expresadas significaciones no espaciales, mientras que la semiosfera a su turno transforma el mundo real del espacio en el cual vivimos en una representación a su imagen.

4. EL SIMBOLISMO DE SAN PETERSBURGO

La ciudad tiene un lugar importante en el sistema simbólico de una cultura. El simbolismo de la ciudad puede ser dividido en dos zonas principales: la de la ciudad en cuanto espacio simbólico y la de la ciudad en cuanto nombre simbólico. Hemos analizado este último aspecto en Lotman y Uspensky (1984), y no será abordado otra vez aquí.

Dos vías permiten que una ciudad, considerada como espacio específico, entre en relación con el territorio que la rodea: la ciudad puede ser isomorfa con el Estado, aunque también puede personificarlo, *ser él* en un sentido ideal (Roma, la ciudad, es igualmente Roma, el mundo); pero, asimismo, debe ser antitética al mundo circundante. *Urbis et orbis terrarum* [la ciudad (de Roma) y la esfera terrestre]* pueden ser percibidos como antagonistas.

En esa relación con el mundo circundante, una ciudad puede ser semejante a una iglesia situada en el centro de la ciudad; en otros

* Se refiere al gesto del papa de Roma cuando da la bendición *urbi et orbi* (a la ciudad —de Roma— y a todo el mundo) [NdT].

términos, el modelo idealizado se ve anclado en el centro de la Tierra. Mejor aún, cualquiera que sea el sitio en el que esté fijada, la ciudad es *considerada* como el centro. Jerusalén, Roma, Moscú son todas tratadas como los centros de su mundo. Encarnación ideal de su país, la ciudad es simultáneamente representación de la ciudad celeste y un lugar sagrado.

Una ciudad puede también estar situada de manera excéntrica con relación a su territorio, más allá incluso de sus propias fronteras. Por ejemplo, Sviatoslav transfirió su capital de Kiev a Pereyaslavets, a orillas del Danubio; y Carlomagno trasladó la suya a Aquisgrán¹⁵. En ambos casos, la operación tenía una significación política directa y era la prueba de las intenciones agresivas de su ordenador, quien quería adquirir nuevas tierras cuya nueva capital sería el centro. Pero un aspecto semiótico es igualmente perceptible en tales acciones. El código existencial está activado: lo que existía previamente es declarado inexistente, y lo que está a punto de aparecer es declarado como la única cosa que debe tomarse en consideración. Así, cuando Sviatoslav anunció que Pereyaslavets sobre el Danubio estaba en el centro de sus tierras, se refería a un Estado futuro, mientras que Kiev, que existía realmente, era declarada inexistente¹⁶. El sistema de atribución de valores se encuentra con eso poderosamente activado: lo que existía en el presente y era «nuestro» está valorizado negativamente, mientras que lo que está aún por venir y pertenece a «los otros» es altamente valorizado. Podemos advertir que generalmente las estructuras «concéntricas» tienden a cerrarse sobre sí mismas, a separarse de su entorno, que es juzgado como hostil; por el contrario, las estructuras excéntricas tienden a la abertura y a los contactos con otras culturas.

La situación concéntrica de la ciudad en el espacio semiótico está regularmente asociada a la imagen de la ciudad sobre una colina (o sobre colinas). Esa ciudad es la mediadora entre la Tierra y el cielo, el punto de referencia para los mitos de origen (los dioses han cumplido siempre un rol fundador); conoce el inicio, pero no el fin: es la ciudad eterna, *Roma æterna*.

15 Sobre la comparación con la transferencia de la capital a San Petersburgo, véase Wackerbarth (1809, p. 70), Shmuro (1889, p. 41).

16 Asimismo, Sviatoslav, al trasladar su capital en Bulgaria, declara paradójicamente: «Puesto que es el centro de mis tierras, todas las buenas cosas vendrán a ella» (*Colección completa de las crónicas rusas*, 1962, col. 67).

La ciudad excéntrica está situada «al borde» del espacio cultural: al borde del mar, a la desembocadura de un río. La antítesis activada en este caso no es la de «Tierra/cielo», sino la de «natural/artificial». Esa ciudad está fundada como un desafío a la naturaleza y lucha contra esta última; el resultado es que se interpreta como una victoria de la razón sobre los elementos, o como una perversión del orden natural. Los mitos escatológicos se concentran sobre la ciudad; predicciones de ruina, de destrucción, y la victoria de los elementos formarán parte de la mitología de la ciudad. Un diluvio tendrá lugar, o la ciudad será tragada por el mar. Metodios de Patara había anunciado que Constantinopla (la «Roma no eterna») conocería esa suerte.

Esta variante de la leyenda escatológica se ha mantenido en la mitología petersburguesa: el tema del diluvio se ha visto confirmado por inundaciones periódicas y ha dado nacimiento a numerosas obras literarias¹⁷. Y un detalle más: la cima de la columna de Alejandro o la flecha de la fortaleza Pedro y Pablo, que subían por encima de las olas para servir de lugar de fondeo a los navíos, nos conducen a afirmar que la leyenda de Constantinopla se ha transferido directamente a San Petersburgo. Sollogub (1931) escribió en sus memorias:

Lérmontov [...] gustaba de trazar a pluma o con pincel bosquejos del mar desencadenado, de donde emergía la extremidad de la columna de Alejandro, con el ángel en la punta: esas pinturas reflejaban su imaginación malsana y su sed de desastres. (pp. 183-184)¹⁸

17 «Y el Señor nuestro Dios se ha enojado y enviará a su arcángel san Miguel y partirá esta ciudad con su hoz, la golpeará con su cetro, la hará rodar como piedra de molino y la hundirá con todos sus habitantes en las profundidades del mar, y esta ciudad perecerá; solo un campanario sobrevivirá... Y los mercaderes arribarán en sus naves y amarrarán sus navíos al campanario y llorarán diciendo: “¡Oh, grande y valiente ciudad del zar! Durante cuántos años hemos venido a ti para comerciar y prosperar; y ahora, en un instante, la mar potente te ha cubierto y tus preciosos edificios y tú misma habéis desaparecido sin dejar rastro”» (*Monumentos de la literatura rusa anónima reunidos y publicados por Nicolás Tikhonravov*, 1863, p. 262). «La gran ciudad será anegada por la cólera de Dios bajo las aguas del río Edes» (Popov, 1869, p. 62, también «Sobre la inundación de la ciudad de Lakris»). Véase Peretts (1896).

18 Véase el poema de Dmitriev «La ciudad sumergida», la novela corta de Odoievski «Los sarcasmos del muerto» en *Las noches rusas*, y muchas más. Pakhomov, que ha hecho un estudio de las pinturas de Lérmontov, describía

Cabe recordar también la novela corta titulada «La sonrisa del muerto», incluida en *Las noches rusas* de Odoievski, y de varios otros autores.

La idea de una ciudad maldita implica una lucha eterna entre los elementos de la naturaleza y la cultura, y en la mitología petersburguesa ese combate se realiza en la forma de una antítesis entre el agua y la piedra. La piedra de San Petersburgo no es «natural» ni «salvaje» (bruta), no contiene rocas originales colocadas en sus lugares propios, sino que han sido especialmente transportadas, cortadas, labradas, pulidas, «humanizadas», aculturadas. La piedra de San Petersburgo es un artificio, no un fenómeno natural. La piedra, la roca, el acantilado, no están dotados, en la mitología petersburguesa, de sus características habituales, tales como la inmovilidad, la fijeza, la capacidad de resistir al viento y al agua, sino más bien de una característica antinatural: la movilidad¹⁹. El motivo que consiste en hacer que se mueva lo que es inmóvil solo representa una parte del cuadro descriptivo de un mundo perverso en el que una piedra flota sobre el agua.

La semántica natural de la piedra y de la roca se expresa, por ejemplo, en el poema de Tiútchev (1966) «El mar y el acantilado»:

esos croquis, que lamentablemente se han perdido, como «vistas de la inundación de Petersburgo». Pero esos croquis eran sin duda vistas escatológicas del fin de la ciudad y no de una simple inundación. Véase el poema de Dmitriev «La ciudad sumergida» (1865), cuando el viejo pescador le dice al muchacho: «¿Ves esa flecha de la iglesia? Hace justamente un año / fuimos arrastrados el año pasado. / ¿Te acuerdas cómo amarramos ahí / nuestro barco? / Era una ciudad abierta a todos, / dueña de todos. / ¡Ahora solo queda / la flecha del campanario visible sobre el mar!» (p. 176).

- 19 Véase las líneas de Sumarókov (1957): «La montaña se mueve / y cambia de lugar / y al ver el término de su posición vertical / salta por encima de las olas del Báltico / y cae aquí a los pies del caballo de Pedro» (p. 110). Ese es el motivo del movimiento no natural: una cosa inmóvil (una montaña) es dotada de movimientos («se mueve», «cambia de lugar», «salta», «cae»). Cf. la autoparodia: «Esa montaña no es de pan, está hecha de piedra y no de pasta / y es difícil cambiarla de lugar / pero se mueve y cambió de lugar / cayó aquí a la cola del caballo de bronce» (Sumarókov, 1957, p. 111).

Más calmado y altivo,
al abrigo del frenesí de las olas,
inmóvil, intangible,
tan viejo como el universo,
te sostienes de pie, tú, nuestro gigante. (p. 103)²⁰

En el simbolismo de este poema, el acantilado representa a Rusia; ella es para Tiútchev un antónimo más bien que un sinónimo de San Petersburgo.

La piedra de San Petersburgo, sin embargo, es una piedra colocada sobre el agua, sobre un pantano, una piedra desprovista de soporte, que no es «tan antigua como el universo», sino que fue puesta allí por los humanos. En el «cuadro pictórico de San Petersburgo», el agua y la piedra intercambian su lugar: el agua es eterna, existe desde antes que la piedra y la domina, mientras que la piedra es temporal y transitoria. El agua puede destruirla. En *Las noches rusas* (1957) de Odoievski, donde el autor describe la ruina de San Petersburgo, dice:

Ahora los muros vacilan, una ventana estalla, luego otra, el agua corre a sus anchas llenando todas las piezas... De pronto, el muro se hunde con estrépito, el techo se desploma y las olas arrastran el ataúd y todo lo que se encuentra en la pieza sobre el mar infinito. (pp. 51-52)

El tema del «mundo al revés», que contiene el modelo de la ciudad destruida, estaba ampliamente difundido en la cultura europea del siglo xvi (*La imagen del mundo invertido...*, 1979). Se presta a dos interpretaciones. En la tradición barroca, que se parecía a la tradición folclórica del Carnaval (véase a este propósito las ideas profundas de Bajtín, que han sido ampliamente extrapoladas por sus sucesores), el mundo al revés representaba, o una utopía, un país de Jauja (Delpech, s. f.; Delumeau, 1976), o «el mundo al revés» del célebre coro de Sumarókov. O también revestía los rasgos horrorosos del mundo de Brueghel o del Bosco.

20 En la estructura simbólica de ese poema, la roca es Rusia, que era para Tiútchev un antónimo más que un sinónimo de San Petersburgo. Cf. el oxímoron típicamente «petersburgués» del pantano petrificado: «Desafiando todos los elementos / por la fuerza de creación, en un instante / el pantano se convirtió en piedra / la ciudad se levantó» (Romanovski, 1837, p. 296).

Sin embargo, San Petersburgo era igualmente identificada con Roma (Lotman y Uspenski, 1984), y hacia el comienzo del siglo XIX esa idea adquirió una importante difusión. Como Pável Lvov escribió en 1804: «¡No se puede dejar de admirar la magnificencia y la pujanza de esta nueva Roma!» (p. 187). Pero esa visión de la ciudad encerraba dos arquetipos: el de la «Roma eterna» y el de la «Roma no eterna», la «maldita» (Constantinopla), que se combinaban para formar la imagen de San Petersburgo, en cuanto eterna y maldita a la vez.

Porque se hallaba sujeta a esta doble percepción, San Petersburgo podía ser tratada como un «paraíso», la ciudad utópica, ideal, del futuro, como la encarnación de la razón, o bien como la terrible mascarada del anticristo. Esas dos concepciones eran idealizaciones extremas situadas en dos polos opuestos. La doble lectura del mito de San Petersburgo puede ser ilustrada con el ejemplo siguiente: en la tradición barroca, la serpiente aplastada por las pezuñas de un caballo, en la estatua de Pedro el Grande esculpida por Falconet, es una alegoría trivial de los apetitos, de la hostilidad y de los obstáculos colocados en la ruta del zar por sus enemigos interiores. Pero en el contexto de las profecías enunciadas por Metodio de Patara, bien conocidas en la época por el público ruso, la serpiente evocaba al anticristo (*Monumentos de la literatura rusa anónima...*, 1863, p. 263)²¹. En el marco de esta interpretación, el caballo, el caballero y la serpiente no son oponentes recíprocos, sino que se combinan para formar el signo del fin del mundo. La serpiente no es, entonces, un símbolo secundario, sino la figura principal del grupo. Por eso la tradición cultural ha dado a la serpiente del monumento de Falconet una interpretación que el escultor no había previsto, probablemente.

La ciudad ideal, artificial, la utopía racionalista realizada, debía por definición estar desprovista de pasado histórico, puesto que el racionalismo del «Estado regular» implicaba la denegación de las estructuras configuradas por la historia. Así, tal ciudad, aunque fuese construida sobre un emplazamiento virgen, tendría que destruir todo lo «viejo», si es que tal cosa hubiera existido en dicho lugar. En el curso del reinado de Catalina la Grande, la idea de fundar una ciudad ideal, en lugar de la Tver histórica, vio la luz después que la vieja ciudad fue destruida por el fuego en 1763. El fuego fue un accidente feliz desde

21 Por esta lectura, la serpiente ordena a la montaña que debe cambiar de lugar. Es, pues, el colaborador de Pedro el que imparte órdenes a los elementos, y no su oponente. La constante identificación del caballo con Rusia («ha hecho encabitar a Rusia»), la cual es sostenida también por el Metodio de la profecía de Patara, coloca al caballero y a la serpiente en el mismo lado.

el punto de vista de la planificación de la ciudad. Pero la historia es una condición necesaria para que un sistema semiótico funcione y sea realmente operativo. Una ciudad que «brota repentinamente» del dorso de la mano de un demiurgo, sin ningún pasado histórico, y está sometida a un plan único, es en principio irrealizable.

La ciudad es un mecanismo semiótico complejo; es un generador de cultura, pero solo puede cumplir esa función en la medida en que sea un crisol de textos y de códigos diversos y heterogéneos que pertenezcan a toda suerte de lenguajes y de niveles. El poliglottismo semiótico esencial de cada ciudad es lo que la convierte en productiva desde el punto de vista de las colisiones semióticas. La ciudad, lugar donde diferentes códigos y textos nacionales, sociales y estilísticos son confrontados, es un lugar de hibridación, de recodificaciones, de traducciones semióticas, todo lo cual la hace un generador potente de nueva información. Esas confrontaciones se producen de manera diacrónica lo mismo que sincrónica: los conjuntos arquitectónicos, los rituales y ceremonias, el plano mismo de la ciudad, los nombres de sus calles y las miles de reliquias de las épocas pasadas, actúan allí en cuanto programas codificados que renuevan constantemente los textos del pasado. La ciudad es un mecanismo que renueva y recrea su pasado en permanencia²², el cual puede sincrónicamente ser yuxtapuesto al presente. En ese sentido, la ciudad, así como la cultura, es un mecanismo que desafía al tiempo.

La ciudad racionalista utópica no tenía ninguna de esas reservas semióticas. Pero la ausencia misma de la historia ha dado nacimiento a una gran ola de fabricación de mitos que, sin ninguna duda, habrían horrorizado a los hombres de las Luces del siglo XVIII. El mito llenaba el vacío semiótico y la ciudad artificial revelará ser extremadamente mitogénica.

San Petersburgo es muy típica en este aspecto: la historia de la ciudad es inseparable de su mitología, y no empleamos el término *mitología* en un sentido metafórico. Mucho antes de que los grandes escritores de la literatura rusa del siglo XIX, de Pushkin y Gógol a Dostoievski, hicieran de la mitología petersburguesa un fenómeno inherente a la cultura nacional, la verdadera historia de San Petersburgo había absorbido muchos elementos mitológicos. Si más allá de la historia oficial burocrática, reflejada en las estadísticas oficiales, consideramos

22 En ese aspecto, cultura y tecnología son opuestas: todo el pasado de la cultura opera en su presente, allí donde solo el período más reciente opera sobre la tecnología. Por eso, la transformación tecnológica tan rápida de la ciudad en el siglo XX ha desembocado inevitablemente en su destrucción en cuanto organismo histórico.

la vida llevada por la masa de la población, no podemos impedir ser golpeados por la enorme cantidad de rumores y de cuentos orales sobre temas de acontecimientos inhabituales, especie particular de folclore urbano que ha jugado un papel importante en la vida de la «Palmira del Norte» desde su fundación. La Cancillería Privada ha sido la primera en recoger ese folclore. En los años 1833-1835, Pushkin tenía la intención evidente de hacer de su diario una suerte de archivo de los rumores de la ciudad; Délvig era un coleccionista asiduo de «historias horribles», y Dobroliubov elaboró una explicación teórica de la creación oral popular en un diario estudiantil titulado *Rumores*.

Un rasgo específico de esa mitología petersburguesa era la conciencia que ella tenía de su propia «extrañidad» y el hecho de que suponía un observador exterior, no petersburgués. Podía tratarse de una «visión desde Europa» o de una «visión desde Rusia» (es decir, «desde Moscú»). Su rasgo constante consistía en referirse a algo exterior. Existen, sin embargo, ejemplos del punto de vista opuesto, sobre Europa o Rusia (es decir, Moscú), «desde San Petersburgo». San Petersburgo podía ser considerada como «Asia en Europa» o como «Europa en Rusia». Esas dos aproximaciones subrayan hasta qué punto la cultura petersburguesa era artificial e inorgánica.

La conciencia de su propia cualidad «artificial» forma parte integrante de la *autoevaluación* de su cultura por San Petersburgo, y está bien que esa conciencia haya desaparecido posteriormente para adherirse a otros tipos de ideas. De ahí lo sobrenatural y la teatralidad que constantemente son puestos de relieve en «la imagen del mundo» petersburgués. Se hubiera podido esperar que la tradición medieval, vinculada con las visiones y con las profecías, formaría parte más fácilmente de la tradición moscovita que de la tradición petersburguesa, «racionalista» y «europeísta»²³. Pero fue en San Petersburgo donde tales corrientes florecieron. Lo sobrenatural aparece claramente en la leyenda estilizada sobre la fundación de la ciudad que Odoievski (1981) pone en boca de un viejo finés:

23 Sobre San Petersburgo, en cuanto tentativa utópica de creación de la Rusia del futuro, véase Greyer (1962). Dmitriev (1865) compara San Petersburgo, que fue creada en una época dada, y la Moscú «histórica»: «[San Petersburgo] por la voluntad del muy Grande / fue creada por una mano poderosa / Nuestra ciudad [Moscú] no ha sido hecha por mano de hombre / Ella se formó a sí misma» (p. 18).

Comenzaron a levantar la ciudad, pero cada vez que ponían una piedra se la engullía el pantano; apilaron piedra sobre piedra, roca sobre roca; viga sobre viga, pero el pantano se lo tragaba todo, y en la superficie solamente había lodo. Durante ese tiempo, el zar construía un navío, después vino de visita: vio que su ciudad no se elevaba sobre la tierra. «No sabéis hacer nada», dijo a su pueblo, y sobre esas palabras, comenzó a poner roca sobre roca y a acoplarlas en el aire. De esa manera, construyó la ciudad entera, después la posó en la tierra²⁴.

Esta historia no pertenece, desde luego, al folclore finés; se trata de una fantasía sobre San Petersburgo que era corriente entre los escritores cercanos a Pushkin en los años 1830, y Odoievski formaba parte de ellos. La ciudad sin fundamentos flotaba en los aires, esto es, San Petersburgo en cuanto espacio sobrenatural y fantasmagórico. Un análisis profundo del material de esa época indicaría que, en el primer tercio del siglo XIX, florecía un género oral en los salones petersburgueses que, sin ninguna duda, ejerció gran influencia sobre la literatura, la cual hasta ahora no ha sido suficientemente estudiada, ni siquiera tomada en consideración. Se trata de historias horribles y fantásticas, marca de un «color petersburgués local». Las raíces de ese género deben ser buscadas en el siglo XVIII. La historia contada por el gran duque Pável Petróvich el 10 de junio de 1782 en Bruselas, por ejemplo, que ha sido destacada por la baronesa Oberkirch (1853, p. 357), pertenece indiscutiblemente a ese género. Se encuentran ahí ya las características convencionales del género: la insistencia sobre la veracidad del acontecimiento, una aparición del fantasma de Pedro el Grande, predicciones trágicas y, finalmente, una referencia al Caballero de Bronce como demarcador del espacio petersburgués (el verdadero monumento no había sido erigido aún, aunque el espectro de Pedro el Grande guiaba al futuro emperador Pablo I a la plaza del Senado y desaparecía después de haber prometido volver a encontrarlo en ese sitio).

Otra historia típica del género es la de Ekaterina Gavrilovna Levacheva sobre el fantasma de Délvig. Ella era prima del decembrista* Yakushkin, así como amiga de Pushkin y de Orlov, el protector de

24 El relato «La sílfide», de donde proviene la cita anterior, fue publicado en el diario de Pushkin *El Contemporáneo* (vol. V, 1837), después de la muerte de este último, en enero de 1837. Pero, sin duda, Pushkin tenía conocimiento del texto, pues fue aprobado por la censura el 11 de noviembre de 1836.

* *Decembrista*: miembro de la conspiración fomentada en San Petersburgo contra Nicolás I en diciembre de 1825 (*Petit-Robert*) [NdT].

Herzen en el exilio. Chaadayev habitaba su casa de la calle Novaya Basmannaya. Era particularmente próxima a Délvig, cuyo sobrino desposó más tarde a su hija Emilia. Relata que su esposo, N. V. Levachev, había cerrado con el poeta un acuerdo que él describe de la manera siguiente:

Délvig adoraba hablar de la posvida, de su lazo con esa vida, de promesas hechas por un individuo mientras vivía y cumplidas después de su muerte; un día, a fin de aclarar para sí mismo este tema y para verificar las historias que había escuchado y leído, me hizo prometer, y me prometió a su vez, que aquel de entre nosotros dos que muriese primero se aparecería al que permanecía vivo. Cuando hicimos esa promesa no hubo juramento, ni firma con nuestra sangre, ninguna ceremonia, nada... Se trataba de una simple conversación ordinaria, de una broma de salón. (Selivanov, 1868, pp. 19-20)

La conversación fue olvidada. Siete años más tarde, Délvig murió y, según Levachev, un año después de su muerte, exactamente, a medianoche, el poeta se le apareció silenciosamente en su escritorio, se sentó en un sillón y, sin pronunciar una palabra, desapareció.

Esta historia es un ejemplo interesante del «folclore de salón» petersburgués, y su enlace con Délvig no es accidental. Él cultivaba la historia oral sobre espectros «a la petersburguesa». La atmósfera de su círculo es reflejada por «Una casa aislada en la isla Vasilievski», de Pushkin (y Titov). Titov cuenta que fue publicada en *Las Flores del Norte* ante la insistencia de Délvig (A. I. Délvig, 1912, p. 158)²⁵.

Gógol y Dostoievski fundaron su «mitología petersburguesa» sobre la tradición oral de la ciudad. La *canonizaron* y, al mismo tiempo que la tradición de la anécdota oral, la elevaron al nivel de la gran literatura.

25 Anna Petrovna Kern se equivocaba a propósito del almanaque en el cual fue publicada la historia, pero recordaba claramente que Délvig era el editor. Después de la publicación, él recomendó Titov a Zhukovski como un escritor prometedor. La muerte de Délvig dio nacimiento a un ciclo de historias misteriosas. Su madre y su hermana refieren que el día de su muerte, en su propiedad de Tula, distante a centenas de kilómetros de San Petersburgo, el sacerdote del pueblo rezó «no por la salud, sino por el reposo del alma del barón Antón». El sobrino de Délvig, una persona extremadamente racional, indicó entonces que él contaba esta historia: «Yo no hubiera mencionado este misterio fácilmente explicable si en tiempo de Délvig no se hubieran producido continuamente un gran número de ese género de fenómenos aparentemente milagrosos» (A. I. Délvig, 1930, p. 168). El poeta Kozlov también cultivaba las historias misteriosas, al igual que otros salones literarios de la época.

Toda esa masa de textos que pertenece a la «literatura oral» de los años 1820-1830 hizo de San Petersburgo un lugar donde el misterio y lo fantástico constituían la norma. El cuento petersburgués se parece a los cuentos de Navidad, con la diferencia de que lo fantástico temporal fue reemplazado por un tipo de fantástico espacial.

Otra característica de San Petersburgo es su teatralidad. La arquitectura de la ciudad, única por la coherencia de sus vastos conjuntos, que no pueden ser divididos en edificios de períodos diferentes, como es el caso de ciudades dotadas de un pasado histórico, engendra el sentimiento de que se trata de una decoración teatral. Ese rasgo salta a la vista de extranjeros y de moscovitas a la vez. Pero mientras que estos últimos consideran la ciudad como «europea», los europeos, habituados a la yuxtaposición arquitectónica de los estilos románico y barroco, gótico y clásico, se quedan estupefactos ante la belleza original y extraña de estos vastos conjuntos. El marqués de Custine (1843) destaca a este respecto:

Me asombro a cada paso de ver la confusión que no han cesado de hacer aquí de dos artes tan diferentes como la arquitectura y la decoración. Pedro el Grande y sus sucesores han tomado su capital por un teatro. (p. 262)

La teatralidad de San Petersburgo aparece, asimismo, en una demarcación claramente trazada entre dos zonas: un «lado corte» y otro «lado jardín», a través de la conciencia constante de la presencia de un espectador y, de manera crucial, del reemplazo de la existencia por la «apariencia de existencia». El espectador está siempre ahí, pero para los participantes en la acción teatral es «como si no existiera» (notar su presencia sería como quebrantar las reglas del juego). De la misma manera, el «lado jardín» no existe desde el punto de vista del espacio escénico. Desde el «lado corte» solo es real la existencia de la escena, mientras que, desde el «lado jardín», el espacio escénico no es más que juego y convención.

El sentimiento de que un espectador está presente, un observador que no debería ser notado, acompaña todas las ceremonias rituales que llenan la vida cotidiana de la «capital militar». El soldado, lo mismo que un actor, se encontraba constantemente a la vista de los espectadores de la parada, del relevo de la guardia o de toda otra ceremonia, pero estaba simultáneamente separado por un muro, del cual un solo lado era

transparente: el soldado podía ser visto y existía para los espectadores, pero estos no podían ser vistos por él y no existían, por lo tanto. El marqués de Custine (1843) escribe:

Nosotros debíamos ser presentados al emperador y a la emperatriz. Se ve que el emperador no puede olvidar ni por un momento que lo es, ni la constante atención que suscita; está incesantemente en pose, de lo que resulta que nunca está natural, ni siquiera cuando es sincero; su rostro tiene tres expresiones, ninguna de las tres es la bondad simple.

La más habitual me parece que es siempre la de la severidad. Otra expresión que, aunque más rara, le conviene tal vez mejor a esa bella figura, es la de la solemnidad; una tercera es la de la cortesía [...]; se diría que es una máscara que se pone y se quita a voluntad [...]. Quiero decir que el emperador está siempre en su rol, y que lo cumple como un gran actor [...] la ausencia de libertad se pinta hasta en la faz del soberano: tiene varias máscaras, no tiene un rostro. ¿Busca usted al hombre? Encontrará siempre al emperador. (pp. 352-353)

La necesidad de un público encuentra un paralelo semiótico en la situación geográfica excéntrica de la ciudad. San Petersburgo está desprovista de punto de vista sobre sí misma; por eso, debe construir siempre un espectador. En ese sentido, los europeos y los eslavófilos tienen una responsabilidad igual en la creación de la cultura petersburguesa. Era típico encontrar un occidental que no había estado nunca en Occidente, no conocía ninguna lengua occidental y ni siquiera estaba interesado en el Occidente verdadero. Turguéniev, deambulando por París en compañía de Belinski, quedó estupefacto ante la indiferencia de su compañero por la vida francesa en todos sus aspectos:

Recuerdo cómo al ver la plaza de la Concordia por primera vez me dijo: «¿Es verdad que es una de las más bellas del mundo?». Y cuando le respondí afirmativamente, exclamó: «¡Pues bien! Yo la conozco ahora; es maravillosa»; y aparte dijo: «¡Basta!», y comenzó a hablar de Gógol. Le conté que en ese lugar preciso estuvo la guillotina durante la Revolución y que fue allí donde a Luis XVI le cortaron la cabeza. Miró a su alrededor y dijo: «¡Ah!», y empezó a comentarme la escena de la ejecución de Taras Bulba. (*Visarion Grigórievich Belinski en la memoria de sus contemporáneos*, 1929, pp. 250-251)

Occidente no era para lo «occidental» más que un punto de vista ideal y no una realidad geográfica y cultural. Ese «punto de vista» artificialmente construido tenía una realidad superior a la de la vida real que él tenía ante los ojos. Saltykov-Shchedrin (1935), recordando que

había sido «educado» por los artículos de Belinski, después de que muy naturalmente se había vuelto hacia los occidentales, escribió: «En Rusia, y en resumen, no tanto en Rusia como en San Petersburgo, nosotros solo existíamos factualmente o, como decíamos entonces, no teníamos más que una “imagen de la vida” [...]. Pero espiritualmente vivíamos en Francia» (p. 161)²⁶.

En la fórmula según la cual «espiritualmente vivíamos en Francia», no se excluía, sino que se sobreentendía que la confrontación con la vida real de Occidente se convertía en tragedia y transformaba lo «occidental» en crítica del Occidente. Por otra parte, los eslavófilos, que como los hermanos Kireievsky que estudiaron en el extranjero y asistieron a conferencias de Schelling y de Hegel, o como Yuri Samarin que no supo ni una palabra de ruso hasta la edad de siete años y empleaba profesores de universidad para aprender esta lengua, elaboraban una representación totalmente convencional de la antigua Rusia a fin de estar en capacidad de observar el mundo real, europeizado, de la civilización pospetriniana.

Esa fluctuación constante entre la realidad del espectador y la realidad de la escena era, desde el punto de vista de cada uno de ellos, totalmente ilusoria, y producía el efecto petersburgués de teatralidad. Otro aspecto de esa teatralidad consistía en la relación entre el espacio escénico y el espacio «lado jardín». La antítesis espacial entre la perspectiva Nevski (así como toda la parte «palatina» de San Petersburgo, lugar de parada) y la perspectiva Kolomna, la isla Vasilievsky, como los arrabales, fue interpretada en la literatura como una relación mutua de no existencia. Cada una de las dos escenas petersburguesas tenía su propio mito reemplazado por cuentos, por anécdotas, y asociado a lugares particulares. Existía la San Petersburgo de Pedro el Grande; el zar servía de divinidad protectora para «su» San Petersburgo, donde, tal un *deus implicitus*, se mantenía, presencia invisible, en el corazón de su creación. Pero estaba también la San Petersburgo de los empleados, de los pobres, del «individuo desprovisto de ciudadanía en la capital» (Gógol). Cada uno de estos personajes (las dos San Petersburgo) tenía sus calles, sus distritos, su espacio.

Una consecuencia de esa división fueron las intrigas que surgieron, en las cuales esas dos encarnaciones entraron en contacto la una con la

26 La expresión «vivíamos espiritualmente en Francia» no excluye, sino que presume más bien que la confrontación con la vida real de Occidente terminaba con frecuencia de manera trágica y convertía lo «occidental» en una crítica del oeste.

otra al favor de circunstancias inhabituales. Una historia vio la luz de esa manera. En 1844, E. P. Lachnikova (que escribía con el seudónimo de E. Khamar-Dobanov) publicó una novela satírica titulada *Escapes al Cáucaso*. Armó un escándalo. Nikitenko (1955) anotó en su diario el 22 de junio de 1844: «El ministro de Guerra la leyó y quedó horrorizado. Se la enseña a Dubelt y dice: “Este libro es tanto más peligroso porque cada palabra que contiene es verdadera”» (p. 283). Krylov, el censor que había autorizado la obra, fue acusado. Como resultado, tuvo que decir lo que sigue a continuación sobre ese episodio. Para comprender ese relato, tenemos que retener en la mente el hecho de que ya circulaban rumores sobre el asunto del jefe de la Gendarmería de la tercera sección: que en su oficina se encontraba un asiento que lanzaba a su ocupante a una trampa, donde estaban ejecutores ocultos, los cuales, sin saber quién era su víctima, la asesinaban sin más. El rumor sobre ese lugar secreto de ejecución, que circulaba ya en el siglo XVIII en relación con Sheshkovsky (véase las memorias de Turguéniev), retomado bajo el reinado de Nicolás I, al parecer a través de la condesa Rostopchina, llegó hasta las novelas «rusas» de Alejandro Dumas. Pirogov (1887) cuenta la historia:

Krylov era un censor que ese año había autorizado la publicación de una novela que suscitó un enorme escándalo. La novela fue prohibida por el responsable de la censura y Krylov fue convocado ante el jefe de la Gendarmería de San Petersburgo, Orlov [...]. Krylov llegó a San Petersburgo en el estado de ánimo más inquieto que se puede imaginar, se presentó primero ante Dubelt; luego, juntos, fueron donde Orlov. El tiempo era húmedo, frío y cubierto. Al atravesar la plaza de San Isaac, no lejos del monumento de Pedro el Grande, Dubelt, que iba cubierto con su abrigo, acurrucado en un rincón de la calesa, dijo como para sí mismo, así como Krylov lo refiere: «Si alguien debiera ser azotado, ese sería Pedro el Grande por su estúpida idea de construir San Petersburgo sobre un pantano». Krylov lo escuchó y se dijo en su fuero interno: «He percibido tu juego, amigo, tú tratas de hacerme caer en falta. Yo no responderé». Dubelt intentó una vez más durante el camino entablar conversación con Krylov, pero este permaneció silencioso...

Después llegaron donde Orlov. Fueron bien acogidos. Dubelt, girando los talones, dejó solos a Krylov y a Orlov. «Perdónenme, M. Krylov —dijo el jefe de la Gendarmería—, de haberlo molestado por nada. Sea bueno y tome asiento, luego hablaremos».

Krylov cuenta que él estaba más muerto que vivo y se preguntaba qué hacer. No podía dejar de sentarse, puesto que había sido invitado a hacerlo, pero si se sentaba en presencia del jefe de la Gendarmería,

sería azotado. Finalmente, no tuvo nada que hacer, Orlov lo invitó una segunda vez a sentarse y designó el sillón que estaba al lado de él. «Bueno, pues», dijo Krylov; me senté con muchas precauciones y suavemente sobre el borde del sillón. Mi corazón dejó de latir. A cada instante, desde ese momento, el sillón podría voltearse y ustedes conocen lo que seguiría [...]. Orlov, evidentemente, notaba mi estado, me sonrió y me aseguró que no había nada que temer. (pp. 496-497)²⁷

La historia de Krylov contiene numerosos elementos interesantes. En primer lugar, en la medida en que es contada por una persona que ha tomado parte en el incidente, está organizada de manera coherente, y a medio camino de convertirse en una anécdota petersburguesa. El punto neurálgico del relato reside en que un servidor civil y Pedro el Grande sean tratados como iguales, y que el tercer departamento deba elegir cuál de los dos será azotado (la observación de Dubelt, «es él el que debe ser azotado» muestra que él se encuentra en un momento en el que debe efectuar una elección). Esa elección no es, finalmente, en favor del «poderoso fundador». Es significativo que la cuestión sea planteada en la plaza del Senado, plaza tradicional para tales pensamientos.

27 Las últimas palabras encuentran un eco en los versos de Alekséi Tolstói «El sueño del consejero Popov»: «Pidió socarronamente a Popov / que tuviera calma. / Le adelantó cortésmente la silla». Es la prueba del lazo de la historia de Krylov con los chismes de la ciudad.

Igualmente importante es el juego de palabras que da a la historia su completitud literaria. Desde la época de Feofán Prokopóvich, se encontraba una figura recurrente en la literatura apologética: Pedro el Grande, el escultor, elevando una magnífica estatua, Rusia, de una roca bruta. En un sermón de corte del tiempo de la emperatriz Isabel, Pedro es descrito transformando Rusia «con sus propias manos en una magnífica estatua» (Shmurlo, 1889, p. 13). Karamzín (1862) comenzó el diseño de un panegírico de Pedro por la imagen de Fidias esculpiendo a Júpiter en un «trozo de mármol informe» (p. 201). En la historia de Krylov, el rol de «azotar a Rusia» es confiado al tercer departamento, que se convierte así en el heredero de Pedro y torna hacia él su energía creativa.

Los discursos sobre los «seccionamientos» (es decir, las puniciones) eran el segundo polo inevitable del folclore petersburgués. Las esperanzas escatológicas y la mitología del Caballero de Bronce eran completadas orgánicamente por «anécdotas» sobre el clero inocente flagelado. El rico excéntrico S. V. Saltikov, cuyas historias gustaban a Pushkin, le hizo una observación a su mujer que se convirtió en proverbial: «Hoy he visto al gran burgués [el zar]... Te aseguro, querida mía, que puede azotarte con la bagueta si quiere; te lo repito: él puede» (Pushkin, 1923, p. 143). Podemos añadir a eso el rumor según el cual Pushkin fue azotado en un puesto de policía. Con Gógol, el tema de la *sécution* (punción) sobrepasó la anécdota citadina.

Además, el ritual que consiste en azotar la estatua no es una simple condenación de Pedro, sino una acción mágica típicamente pagana al encuentro de una divinidad que se comporta de manera «incorrecta». Desde este ángulo, las anécdotas petersburguesas sobre los ataques blasfematorios al monumento de Pedro el Grande constituyen, como toda blasfemia, una forma de adoración (véase la historia bien conocida de la condesa Tolstói quien, después de la inundación de 1824, se presentó en la plaza del Senado para sacar la lengua al emperador).

La «mitología de San Petersburgo» se desarrolló también a partir de otros niveles, más profundos esta vez, de la semiótica de la ciudad. San Petersburgo era considerada como el puerto marítimo de Rusia, la Ámsterdam rusa (el paralelo con Venecia estaba también muy extendido). Era, al mismo tiempo, la «capital militar» y la residencia imperial, la instancia estatal central del país, e incluso, como lo hemos señalado en otra parte, la nueva Roma, con todo lo que eso implicaba para las ambiciones imperiales. Pero esas «capas» de funciones prácticas y simbólicas se contradecían las unas con las otras, y con frecuencia resultaban incompatibles. San Petersburgo había sido construida a fin de reemplazar a Nóvgorod, que Iván I había destruido, y para restaurar el equilibrio cultural tradicional de la antigua Rusia, a saber, con la existencia de dos centros históricos, así como los lazos con la Europa del Oeste. Esa ciudad era a la vez un centro económico y un lugar donde diferentes lenguajes culturales cohabitaban. El poliglotismo semiótico es la ley para ese tipo de ciudades. Simultáneamente, el ideal de la «capital militar» exigía la uniformidad y una estricta conformidad con un sistema semiótico único. Toda desviación de esa norma constituía, desde ese ángulo, una peligrosa ruptura del orden establecido. Notemos que el primer tipo de ciudad tiende a la «incorrección» y a contradicciones tales como las que encontramos en un texto literario, mientras que el segundo tipo se inclina a la «corrección normativa de un metalenguaje». No es fortuito que el ideal filosófico de la ciudad, que era uno de los códigos petersburgueses en el siglo XVIII, esté perfectamente adaptado a la San Petersburgo «militar» y «burocrática», pero no a la San Petersburgo cultural, literaria y mercantil.

La lucha entre San Petersburgo «el texto literario» y San Petersburgo «el metalenguaje» llena la historia completa de la ciudad. Un modelo ideal lidiaba contra su encarnación en la realidad. Sin duda, Custine consideraba que San Petersburgo era como un campo militar en el que los palacios ocupaban los sitios de las tiendas de campaña. Pero una resistencia fuerte y persistente se oponía a esa tendencia; la vida

misma poblaba la ciudad: la nobleza en sus moradas citadinas donde se manifestaba una vida independiente, privada, cultural, y la *intelligentsia* con su tradición cultural original cuyas raíces se hundían en la vida clerical. La transferencia de la sede del gobierno a San Petersburgo, desplazamiento que de ninguna manera era necesario para que la Ámsterdam rusa cumpliera su rol, tuvo por efecto aumentar las contradicciones. En cuanto capital, centro simbólico de Rusia, nueva Roma, San Petersburgo debía ser un emblema de su país, pero en cuanto sede del gobierno (que era una suerte de anticasa), se convirtió en la antítesis de Rusia. La interacción compleja entre «lo nuestro» y «lo de ellos» en la semiótica petersburguesa ha marcado con su huella la autoevaluación de toda la cultura de esa época. «¿Por efecto de qué magia negra nos hemos convertido en extranjeros unos para otros?» (Viazemski, 1929, p. 103)²⁸, escribió Griboédov, levantando con eso una de las cuestiones más importantes de la época.

A medida de su desarrollo histórico, San Petersburgo se ha alejado cada vez más de su ideal consciente de «capital racionalista» del «Estado regular», de ciudad organizada por preceptos y privada de historia. Ha puesto al día su propia historia, ha adquirido una estructura topológica y cultural compleja reforzada por la multitud de castas y de nacionalidades que allí viven. La vida se hace allí rápidamente más compleja. Su diversidad asustaba ya a Pablo I. La ciudad dejó de ser una isla en el imperio, y Pablo tuvo que crearle una isla a San Petersburgo. De manera análoga, María Fedorovna se esforzó por aportar a Pávlovsk un poco de la intimidad de Montbéliard. Hacia 1830, San Petersburgo se convirtió en una ciudad de contrastes culturales y semióticos, que sirvió de mantillo a una vida intelectual de una intensidad excepcional. El simple número de textos, de códigos, de relaciones, de asociaciones donde aparecía, la dimensión misma de su memoria cultural construida a lo largo de un lapso de tiempo reducido de su existencia, permiten a San Petersburgo ser considerada como algo único, como un lugar en el que los modelos semióticos fueron encarnados en la realidad arquitectónica y geográfica.

28 La idea un tanto oscura detrás del poema de Pushkin «El zar amenazante» parece ligada a las anécdotas citadinas de ese género, puesto que proporciona los motivos principales de la intriga.

VI

Algunas conclusiones

La humanidad, inmersa en su espacio cultural, crea siempre en torno a ella una esfera organizada. Esa esfera contiene, de una parte, representaciones ideológicas y modelos semióticos, y, de otra parte, la actividad creativa humana, ya que el mundo creado artificialmente por el hombre (agrícola, arquitectónico, tecnológico) es conforme con sus modelos semióticos. La conexión es bidireccional: por un lado, los edificios arquitectónicos copian la imagen espacial del universo e, inversamente, esa imagen del universo es construida sobre una analogía con el mundo de construcciones culturales creadas por el hombre.

La importancia de los modelos espaciales generados por la cultura reside en el hecho de que, contrariamente a otras formas básicas de modelización semiótica, son contruidos no sobre una base verbal y discontinua, sino sobre un *continuum icónico*. Sus bases son textos icónicos perceptibles visualmente, y su verbalización es secundaria. Esa imagen del universo se danza mejor que se dice, se dibuja, se esculpe, se construye mejor que se explica lógicamente. El trabajo del hemisferio derecho del cerebro es aquí primordial. Aunque las primeras tentativas de autodescripción de esa estructura apelan inevitablemente al nivel verbal, y aportan con él la tensión semántica que se produce entre las imágenes semióticas continuas y discretas del mundo.

La imagen espacial del mundo creada por la cultura comporta varios niveles; integra a la vez el universo mitológico, la modelización científica y el «buen sentido» cotidiano. Toda persona normalmente constituida posee esos niveles (y muchos otros) que forman una mezcla heterogénea que funciona como un todo. En el espíritu del hombre moderno, ideas newtonianas y einsteinianas (y también poseinsteinianas) se mezclan con imágenes profundamente mitológicas, lo mismo que con costumbres persistentes de ver el mundo bajo su aspecto cotidiano.

Sobre ese sustrato aparecen imágenes creadas por el arte o las ideas científicas más profundas, así como la transcodificación continua de las imágenes espaciales en el lenguaje de otros modelos. El resultado es el mecanismo semiótico complejo constantemente en movimiento.

La imagen espacial del mundo creada por la cultura parece que se sitúa entre la humanidad y la realidad exterior de la naturaleza, y siempre está tensada entre esos dos polos. Se vuelve hacia la humanidad en nombre del mundo exterior del cual es la imagen, mientras que la experiencia histórica del hombre somete esa imagen a una reestructuración constante, esforzándose por alcanzar una representación precisa del mundo. Sin embargo, esa imagen es siempre universal, mientras que la experiencia solo desvela el mundo parcialmente a los seres humanos. La contradicción entre esos dos aspectos indisociables es inevitable y no puede ser eliminada; en conjunto, forman el plano universal del contenido y de la expresión, y el reflejo del contenido en la expresión jamás es completamente fiel.

Las relaciones entre los hombres y la imagen espacial del mundo no son menos complejas. Por un lado, la imagen es creada por el hombre, pero inversamente ella influye activamente sobre la persona que allí se encuentra inmersa. Es posible trazar aquí un paralelo con el lenguaje natural. Se podría decir que la actividad humana ante el modelo espacial tiene su origen en la colectividad, mientras que la tendencia inversa afecta al individuo. Existe igualmente un paralelo con el lenguaje poético, que crea una personalidad que afecta de retorno a la colectividad. Como para la formación del lenguaje, las dos tendencias están en actividad durante el proceso de modelización espacial.

Referencias

- Aleksándrov, A. D. (1956). Espacios abstractos. En *Las matemáticas, sus contenidos, sus métodos, su sentido* (vol. III). Moscú.
- Avalle, D. S. (1975). *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*. Milán.
- Avvakum. (1963). *The life of the Archpriest Avvakum* (Trad. J. Harrison y H. Mirlees). Londres.
- Bachelard, G. (1997). *La poética del espacio*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1970). *La poétique de Dostoïevski*. París: Editions du Seuil.
- Baudeau de Somaize, A. (1856). *El diccionario de las preciosas* (nueva edición por M. Ch.-L. Livet). París.
- Bichkov, V. V. (1977). *La estética bizantina. Problemas teóricos*. Moscú.
- Bulgákov, M. (1968). *El maestro y Margarita*. París: Robert Laffont.
- Cardini, F. (1982). *Alle radici della cavalleria medievale*. Venecia: La Nuova Italia.
- Cartas de Lady Rondeau, mujer de un residente inglés en la corte de Rusia durante el reinado de la emperatriz Ana Ivanovna. (1874). San Petersburgo: S. N. Shubinski, editor.
- Cherniaev, N. I. (1898). *El profeta de Pushkin en relación con su «imitación del Corán»*.
- Colección completa de crónicas rusas (vol. VI). (1853). San Petersburgo.
- Colección completa de las crónicas rusas (vol. I). (1962). Moscú.
- Colección de obras literarias antiguas rusas (vol. III). (1862). San Petersburgo.
- Davydov, D. (1822). *Esbozo de una teoría de la acción partisana*. Moscú.
- Delpech, F. (s. f.). *Aspectos de los países de Jauja*.

- Delumeau, J. (Dir.). (1976). *La muerte de los países de Jauja. Comportamientos colectivos del Renacimiento en la edad clásica*. París.
- Delumeau, J. (1984). *La civilisation de la Renaissance*. París: Arthaud.
- Délvig, A. I. (1912). *Mis recuerdos* (vol. I). Moscú.
- Délvig, A. I. (1930). *Notas. Medio siglo de vida rusa* (vol. I). Moscú; Leningrado.
- Descartes, R. (1973). *Le discours de la méthode*. París: Le Livre de Poche. [En español: *Discurso del método*. Zaragoza: Alianza Editorial, 2005].
- Dmitriev, M. A. (1865). *Poemas*. Moscú.
- Dostoievski, F. (1956). *Le joueur*. París: Gallimard.
- Dostoievski, F. (2011). *Los demonios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dumézil, G. (1976). *Epique et mythologie des Ossètes*. Moscú.
- Florenski, P. (1922). *Ilusiones en geometría. La extensión del dominio de las imágenes tridimensionales (ensayo de una nueva interpretación de las ilusiones)*. Moscú.
- Fontanille, J. (2017). *Formas de vida*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Forti, E. (1977). *Magnanimidad*. Bolonia.
- Freidenberg, O. M. (1973). *Origen de la intriga literaria*. En *Trabajos sobre los sistemas de signos*, 6. Tartu.
- Gaspari, A. (1895). *Historia de la literatura italiana* (vol. I). Moscú.
- Ginzburg, C. (1984). *Las batallas nocturnas*. En *Brujería y rituales agrarios en los siglos XVI y XVII*. París.
- Gógol, N. (1994). *Una terrible venganza*. En *Obras completas* (vol. I). Moscú.
- Grabar-Passek, M. (1966). *Formas e intrigas clásicas de la literatura de Europa del Oeste*. Moscú.
- Greyer, D. (1962). *Pedro y San Petersburgo*. *Almanaque de historia de Europa del Este*, 10(2), 181-200.
- Gudzy, N. K. (1915a). *Historia de la leyenda del pope Gregory*. En *Izvestia ORYaS za 1914 godou* (XIX, libro 1). Petrogrado.
- Gudzy, N. K. (1915b). *Las leyendas del traidor Judas y de Andrés de Creta*. *Ruskii filolog Vestnik*, 1.
- Hartmann, A. (1917). *Estudios sobre el relato de la muerte de Ulises*. Múnich.

- Ivanov, V. V., y Toporov, V. N. (1965). *Sistemas de modelización de la lingüística eslava (período antiguo)*. Moscú.
- Jakobson, R. (1986). *Russie folie poesie (textos escogidos y presentados por Tzvetan Todorov)*. París: Editions du Seuil.
- Kachtalieva, K. S. (s. f.). *La imitación del Corán de Pushkin y sus fuentes*. *Notas del Colegio de Orientalistas*, 5.
- Karamzin, N. M. (1862). *Obras no publicadas y correspondencia (primera parte)*.
- Laimagendelmundoinvertidoysusrepresentacionesliterariasy paraliterarias desde el fin del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII. Coloquio internacional*. Tours, 17-19 de noviembre de 1977. París, 1979.
- Lathuillière, R. (1966). *La préciosité, étude historique et linguistique (vol. 1)*. Ginebra.
- Lattimore, O. (1962). *Studies in Frontier History*. Londres: Oxford University Press.
- Lotman, I. (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lotman, I., y Uspensky, B. A. (1984). *Ecos de la noción de Moscú como la tercera Roma en la ideología de Pedro el Grande*. En *Semiótica de la cultura rusa* (pp. 53-67). San Petersburgo.
- Lourié, S. Y. (1932). *La casa en el bosque*. En *Yazik i literatoura* (vol. VIII). Leningrado.
- Lvov, P. (1804). *Viaje de San Petersburgo a Bielozerk*. *Severni viestnik*, 4(11).
- Marqués de Custine. (1843). *Rusia en 1839 por el marqués de Custine (vol. I)*. París.
- Menéndez Pidal, R. (1961). *Obras escogidas*. Moscú.
- Meshcherski, N. A. (1958). *Historia de la guerra judía por Josephus Flavius en una traducción rusa primitiva*. Moscú; Leningrado.
- Monumentos de la literatura rusa anónima reunidos y publicados por Nicolás Tikhonravov (vol. II)*. (1863). Moscú.
- Monumentos literarios de la Rusia antigua. Los comienzos de la literatura rusa*. (1978). Moscú.
- Neklioudov, S. Y. (1966). *Sobre la cuestión de la conexión entre las relaciones espacio-temporales y la estructura de la intriga en la epopeya popular*. Tartu.

- Nekrásov, N. A. (1966). *Vlas*. En *Trabajos escogidos* (vol. I). Moscú.
- Newson, J. (1978). *Dialogue and Development*. En A. Lock (Ed.), *Action, Gesture, and Symbol. The Emergence of Language*. Nueva York: Academy Press.
- Nikitenko, A. V. (1955). *Diario en tres tomos* (vol. I). Leningrado.
- Oberkirch. (1853). *Memorias* (vol. 1). París.
- Odoievski, V. F. (1957). *Las noches rusas*. Leningrado.
- Odoievski, V. F. (1981). *Obras en dos volúmenes* (vol. 2). Moscú.
- Ostrovski, A. N. (1965). *La tempestad*. Moscú.
- Peretts, V. (1896). *Algunos elementos de explicación de las leyendas de ciudades destruidas* [Separata, Universidad de Járkov].
- Piekarczyk, S. (1968). *Los bárbaros y el cristianismo*. Varsovia.
- Pirogov, N. I. (1887). *Obras* (vol. I). San Petersburgo.
- Popov, A. (1869). *Observatorio de los cronógrafos de la redacción rusa*. Moscú.
- Propp, V. (1946). *Raíces históricas del cuento mágico*. Leningrado.
- Pushkin, A. S. (1923). *Diario de Pushkin* (vol. I). Moscú.
- Romanovski, V. (1837). *San Petersburgo visto desde la torre del almirantazgo*. *Sovremmenik*, 5.
- Saltykov-Shchedrin, M. E. (1935). *Colección de las obras completas* (vol. XIV). Leningrado.
- Salvestroni, S. (1980). *Il viaggio di Ulisse nella Divina Commedia di Dante*. En I. Lotman y S. Salvestroni (Eds.), *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*. Roma: Bari.
- San Agustín. (1905). *La obra de Agustín el bienaventurado, obispo de Hipona*. Kiev.
- Selivanov, I. V. (1868). *Recuerdos del pasado. Acontecimientos, relatos, retratos, croquis y otros textos de un autor de recuerdos provincianos* (n.º 2). Moscú.
- Shakespeare, W. (1964). *Comme il vous plaira*. París: Garnier Flammarion.
- Shmurlo, E. F. (1889). *Pedro el Grande en la literatura rusa*. San Petersburgo.
- Slonimski, A. (1922). *Soudain en Dostoievski*. *Kniga i revolutsia*, 8.
- Sollogub, V. (1931). *Memorias*. Moscú; Leningrado.
- Soloviev, S. M. (s. f.). *Historia de la Rusia de los tiempos antiguos* (libro 3). San Petersburgo.

- Stanford, W. (1953). La concepción de Ulises de Dante. *The Cambridge Journal*, 4.
- Stanford, W. (1966). El tema de Ulises. Estudio de adaptabilidad de un héroe tradicional. Oxford.
- Sumarókov, A. P. (1957). Obras escogidas. Leningrado.
- Tallemant, P. (1968). *Remarques et décisions de l'académie française*.
- Tiútchev, F. I. (1966). Cantos. Leningrado; Moscú.
- Turguéniev, I. (1982). Nido de nobles. París: Gallimard, La Pléiade.
- Uspensky, B. A. (1965). De la historia del lenguaje literario ruso del siglo XVIII a los comienzos del siglo XX. El programa de lenguaje de Karamzín y sus raíces históricas. Moscú.
- Uspensky, B. A. (1973). *A Poetics of Composition* [Una poética de la composición]. Berkeley, CA: University of California Press.
- Vernadsky, V. I. (1960). Obras escogidas (vol. 5). Moscú.
- Vernadsky, V. I. (1965). Estructura química de la biosfera terrestre y de sus alrededores. Moscú.
- Vernadsky, V. I. (1977). Reflexiones de un naturalista. El pensamiento científico en cuanto fenómeno planetario (libro 2). Moscú.
- Vernadsky, V. I. (1988). *Filosofskié zamietki raznoux lieth* [Notas filosóficas de diferentes años]. Prometei, 15.
- Veselovski, A. N. (1881). Cuentos populares del sur de Rusia. San Petersburgo.
- Viazemski, P. (1929). Antiguo carné de notas. Leningrado.
- Vinassa de Regny, P. (1955). Dante i Pitagora. Milán.
- Vinsky, G. (1914). Mi época. San Petersburgo.
- Visarión Grigórievich Belinski en la memoria de sus contemporáneos (vol. XIV). (1929). Leningrado.
- Wackerbarth, A. J. L. v. (1809). Comparación de Pedro el Grande con Carlomagno (Trad. del alemán: Y. Lizogoub). San Petersburgo.

Índice de nociones y temas

A

abanico:

- de textos y de rituales: 58

abertura(s):

- estables: 58

acción(es):

- aleatoria: 66
- cotidiana: 64
- de los conflictos ideológicos: 64

actitud(es):

- morales: 75, 76, 78, 93
- religiosas: 75, 78
- sociales: 78

actividad:

- consciente: 12

adaptación(es): 40

agotamiento:

- físico: 87

alegoría:

- de regeneración moral: 78
- trivial: 108

alma(s):

- de los bienaventurados: 79, 80

alquimia: 88

amor(es):

- cortés: 17, 38

analogía: 11, 24, 121

anclaje:

- espacial: 87

antítesis:

- Tierra/cielo: 105

aparición:

- de personajes dobles: 51

apartamento:

- comunitario: 96, 98, 103

«apartamentos burgueses»: 32

aprehensión:

- de la información: 40

arquetipo:

- mitológico: 95

ascensión: 87, 92, 93

asimetría: 10, 15

aspecto:

- semiótico: 104

atracción(es):

- de los participantes: 35

- mutua: 41

ausencia:

- del hogar: 95

autoevaluación:

- de su cultura: 110

azar:

- juego de azar: 68

B

bárbaro(s): 18, 24, 33

barrera(s):

- semiótica: 35

base:

- gramatical del texto: 59

binaridad: 10

bondad:

- inhabitual: 78

bosque:

- lugar extraño: 94

C

cambio:

- constante: 60

camino(s):

- diferentes para acceder al saber: 93

capa(s):

- enteras de fenómenos culturales: 13, 14, 15, 17, 28, 31, 33, 37, 38, 39, 41, 47, 49, 61, 94, 99, 118, 119, 121

capacidad:

- para saltar barreras semióticas: 28, 35, 103, 109, 121

característica(s):

- de los juegos de azar: 68
- geográficas: 78

carné de notas:

- de la historia semiótica
de la casa: 83
- de los muertos: 95
- del pecado: 80
- versus bosque: 94

castigo:

- por sus pecados: 80

categoría(s):

- de comienzo y fin: 58
- gramaticales: 60

célula:

- viva: 30

centro:

- de la esfera: 62, 89
- de la semiosfera: 15, 17, 45
- ideológico: 32
- nuclear: 62
- organizador: 15

ciclicidad: 48

ciclo(s): 41, 48

cima:

- de la divina verdad: 88
- del eje «alto/bajo»: 89

circulación:

- de los textos: 44

ciudad:

- doliente: 87
- generador de cultura: 103
- ideal: 25, 26, 108
- lugar de hibridación, de recodificaciones, de traducciones semióticas: 109
- maldita: 106
- mecanismo semiótico complejo: 109
- mediadora entre la tierra y el cielo: 104

civilización: 33, 34, 37, 39, 42, 43, 44, 115

clima:

- específico: 78

codificación:

- sociocultural: 28

código(s):

- existencial: 104
- importados: 40

cohesión:

- de un «sistema semiótico»
de la corte: 10
- del zar: 30
- divina: 80

concepción:

- del espacio geográfico: 82

concepto(s):

- escatológicos: 62
- medieval de espacio: 79
- sintagmático: 47

condición:

- necesaria: 11, 35, 58, 109

confinamiento: 90

conflicto: 12, 14, 19, 23, 28, 30, 42, 63, 64, 72, 81, 94

conjunto:

- de la semiosfera: 16

consagración:

- del chamán: 58, 59

construcción:

- del universo: 83

contenido:

- iniciático: 59

contexto:

- geográfico: 78, 80
- lingüístico: 60

contorno(s):

- clásicos de una iniciación: 60 contradicción:
- entre espacio real y cotidiano, y espacio cósmico y trascendental: 85

convencionalismo(s): 87, 88

convención(es):

- violar las convenciones: 88
- temporal sincrónico: 13

creación:

- de seudomitos: 50

cuentos:

- de hadas: 57, 70
- populares: 52, 82, 127

cultura(s):

- casera: 40
- centrales: 61
- en cuanto tal: 16, 18, 30, 60

D

Dante:

- autor de la *Comedia*: 82, 83, 84, 85

Dante y Ulises:

- tomaron caminos diferentes: 93

desafío:

- a la naturaleza: 105

desarrollo:

- de la intriga: 64, 67
- lineal: 69
- temporal: 72

descenso:

- al infierno: 87
- que es una ascensión: 87

descripción(es):

- contenida de los textos: 17

diablo:

- padre de la mentira: 88

dialecto:

- cultura: 16

diálogo:

- de implicación recíproca: 35
- estructura nuclear: 67
- imposible: 35

diferencia(s):

- absoluta: 35
- pragmáticas: 50
- que destacan a partir de un fundamento similar: 92
- semióticas: 35

diluvio:

- tema del diluvio: 105

división:

- del héroe primordial: 69

dominio:

- de la arquitectura: 13
- del arte: 10, 23, 73
- semiotizado: 17

don:

- profético: 59

E

edificio cósmico:

- de Dante: 84

eje:

- alto/bajo: 87, 89, 91
- espacial: 22, 83
- temporal lineal: 61

elaboración:

- teórica: 13

elemento(s):

- fijos: 47
- semiótico del espacio cultural: 103

encarnación

- de la razón: 108
- de una categoría espacial: 54
- ideal de su país: 104

engaño: 88, 92

entrada:

- en lo negro: 60

escala:

- de pecado y de bondad: 79
- de valores: 40, 75, 81

escalón:

- jerárquico: 87

escena(s):

- iniciáticas: 59

Escuela de Cultura Histórica: 17

esfera(s):

- culturales: 61
- periférica: 62

espacio:

- amorfo: 31, 33
- artificial: 12
- artístico: 12
- asimétrico: 54
- de la intriga: 54, 55
- interno: 18, 19, 22, 28
- semiótico: 9, 10, 11, 12, 18, 30, 104
- externo: 18, 19, 28, 30
- geográfico: 75, 76, 77, 82, 92
- habitado por monstruos: 31
- signifiante: 76, 86, 88
- simbólico(s): 103
- subterráneo: 31, 85, 95

espera:

- extática: 78

espiral:

- ascendente: 89

espíritu:

- medieval: 75, 77

esquema:

- invariante: 54

estado(s):

- de flujo constante: 47, 72

estructura(s):

- arcaicas: 60
- de las «familias de divinidades»: 16
- dialógica: 64
- gramatical: 16
- sociales: 47

etapa(s):

- en la que se inscriben las gramáticas, las costumbres y las leyes codificadas: 16
- de autodescripción: 16
- mitológica: 60

etiqueta:

- de todas las cortes europeas: 16

evolución

- de una cultura: 14
- del sistema de construcción cíclica al sistema de construcción lineal: 51

exilio:

- de las mujeres: 29
- de los niños: 29

experiencia:

- del tiempo: 47
- mental: 12
- semiótica: 10

exterior: 10, 19, 20, 22, 31, 33, 36, 40, 41, 68, 92, 110, 122

extrañeza:

- de textos del exterior: 40

extrapolación: 9, 134

F

factor(es):

- unificador: 18

falsificación:

- de documentos: 88
- de signos: 88

fe:

- la «fe de los rusos»: 42, 134
- ortodoxa: 44, 80

fin:

- del relato: 57
- del viaje: 80

final:

- escatológico: 57

forma(s):

- artísticas: 11
- de arte: 11, 13, 23
- de contacto: 35
- del intercambio semiótico: 35
- narrativa: 57, 64
- novelesca: 64
- tipológicas: 47

formación(es):

- de intrigas: 64
- de los mitos: 61
- metaestructurales: 18
- textual: 49

frontera(s):

- de dos mundos hostiles: 63
- de la semiosfera: 20
- de segmentación: 56
- estructurales: 47
- fragmentaria: 28

- geográfica: 28
- horizontales: 28
- noción de frontera: 26, 28

fuelle(s):

- de información: 40

función:

- modelizadora: 55

fusión:

- del «escándalo» y del «milagro»: 68

G

generador(a):

- de información: 30

género(s):

- preferido: 17

geografía:

- utópica: 25

gramática(s):

- parcial: 16

guerra(s):

- intestinas: 58

H

hambre:

- de saber: 93

héroe(s):

- del segundo tipo: 47

heterogeneidad: 12

historia(s):

- de los mapas geográficos: 83

hogar:

- ausencia de hogar: 95

hombre(s):

- medieval: 77

- medio perros: 79

huella(s):

- de poética romántica:

I

ideal(es):

- sociales: 77

idealización:

- de lo nuevo: 40
- de un lenguaje real: 17

identificación(es):

- mitológicas: 53

ideología:

- del Renacimiento: 85
- mecanicista: 85

imagen(es):

- del mundo: 13, 16, 17, 107, 110, 125
- espacial: 45, 121, 122
- construida: 16
- de un nuevo nacimiento: 60
- de una unidad semiótica: 18

imitación(es): 40

implicación:

- recíproca: 35
- reservas internas de indeterminación: 16

intercambio:

- semiótico: 35

interior:

- de la semiosfera: 16

interpretación:

- doble interpretación: 88

intriga:

- comienzo de la intriga: 53
- concepto sintagmático de intriga: 47



La semiosfera

Iuri M. Lotman | Traducción: Desiderio Blanco

La semiosfera constituye el modelo central de la obra teórica de I. Lotman, la cual incluye también la distinción entre *lenguajes modelantes* primarios y secundarios, así como la perspectiva de la *explosión* de la cultura.

Se presenta, ante todo, como una dinámica topológica que se esfuerza por captar la transformación de las formas semióticas en el curso del intercambio intercultural. Pero Lotman muestra en esta obra que la *semiosfera* tiene también vocación para dar cuenta de la historia tanto de las ideas como de los textos que la organizan, ya que del diálogo que se produce entre *nosotros* y *ellos* emana directamente la concepción polifónica de la *enunciación*, propia de la tradición semiótica rusa. *La semiosfera* completa, en ese sentido, la teoría del discurso.

Existen en español tres volúmenes, editados por Editorial Cátedra, de Madrid, con el título de *La semiosfera I, II y III*. Ellos contienen un total de 46 ensayos y artículos de Lotman, seleccionados y traducidos del ruso por mi tocayo cubano Desiderio Navarro. Ninguno, sin embargo, coincide con el texto que aquí presentamos, el cual constituye la segunda parte del libro de I. Lotman titulado, en ruso, *El universo de la mente*, y en francés, *El universo del espíritu*.

ISBN 978-9972

1188